

DISTANCIAMIENTO Y EXTRAÑEZA
EN LA OBRA POÉTICA
DE **ALEJANDRA PIZARNIK**

TUTOR: DR. HUGO W. COWES
LICENCIANDO: ANAHÍ D. MALLOL

INDICE

Introducción

A. Sobre el extrañamiento y otras cuestiones

1. Hacia un lenguaje puro
 - 1.1. La guarida del lenguaje.....10
 - 1.2. La lírica como acto de habla transgresor.....13
 - 1.3. El sueño de un mundo en el cual las cosas fueran de otro modo...15
 - 1.4. La escritura: una extra-habla fuera de la lógica.....17
2. El encuentro insólito
 - 2.1. La metáfora en sus límites teóricos.....21
 - 2.2. Cuando la metáfora es el sueño del lenguaje.....27
3. Hacia un lenguaje espurio
 - 3.1. Una estética contra natura.....31
 - 3.2. En el mundo del revés.....33
 - 3.3. La risa y el llanto.....35
4. El poeta contra el mundo (Ces rois de l'azur)
 - 4.1. Para decir lo nunca dicho.....40
 - 4.2. El poeta de la modernidad: lenguaje y desperdicio.....40
5. Más allá del sujeto
 - 5.1. El sujeto de la escritura.....48

5.2. En busca de un tercer término no sintético.....	51
--	----

B. Sobre la poética y los poemas de Alejandra Pizarnik

1. Haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo (Poética y poemas en verso y en prosa)	
1.1. La escritura en los bordes.....	60
1.2. El lenguaje silencioso.....	65
2. Fragmentos para dominar el silencio (Lectura-reescritura de <i>Extracción de la piedra de locura</i> y <i>El infierno musical</i>)	
2.1. Figuras y silencios.....	73
2.2. El cuerpo, el poema.....	76
2.3. Como si yo fuera.....	79
3. La Condesa Sangrienta: con el signo de Caín sobre la frente	
3.1. Donde hubo una muchacha hay un cadáver.....	84
3.2. El vampiro como metáfora.....	88
4. Una mirada desde la alcantarilla puede ser una visión del mundo (Los textos del grotesco lingüístico de Alejandra Pizarnik)	
4.1. El lenguaje roto a paladas.....	96
4.2. La poesía: clamor y destino.....	102

Conclusiones

Alguna vez,
tal vez,
encontraremos
refugio en la
realidad
verdadera.
Entretanto,
¿puedo decir
hasta qué punto
estoy en contra?
Alejandra Pizarnik.



INTRODUCCION

Poética de la extrañeza la de Alejandra Pizarnik. Escritura hermética, resultado trabajoso de los desvelos de un autor maldito, mezcla perversa de pureza y provocación, de inocencia y crueldad. Escritura que va dibujando su trazo complejo como un cruce entre diversos caminos que la alejan del mundo, como un modo de afirmación de una nueva cercanía con el mundo.

Si el fracaso del formalismo ruso y del estructuralismo en su afán de definir una "esencia de la literatura" (la literaturnost) o de hallar un modelo universal que fuera el modelo de todo texto posible ha dado lugar a la convicción de que cada texto busca las teorías desde las cuales sea posible pensarlo y cada teoría busca los textos en los cuales funcionar adecuadamente, será necesario entonces encontrar el lugar de esta escritura.

La poesía de Pizarnik ocurre en sus palabras, sus frases, sus ritmos, sus metáforas de modo tal que a poco de recorrerla nos encontramos sumergidos en un lenguaje hermético, un mundo cerrado cuyas claves de apertura deben buscarse en su interior mismo. El trabajo de lectura y relectura, el retorno paciente sobre los textos será el que pueda descubrir algunas de las múltiples entradas que permiten recorrer su poesía con vocación de madriguera; el que nos permita "comprender" esta escritura, entendiendo esta comprensión no como un modo de acceso a un mensaje único ubicado en cierto centro laberínticamente labrado sino como pistas para ir buscando las entradas y salidas, diversas y ambivalentes, de las redes de sentido.

Ubicada en los márgenes de la lejanía la poética de Alejandra Pizarnik irradia hacia lo otro teórico esa misma lejanía como estrategia productiva y la propone como estrategia crítica para descubrir y describir la proximidad de su experiencia.

Si dentro del panorama cultural argentino de los años sesenta la poética de Pizarnik asume conscientemente la responsabilidad de su propia irresponsabilidad, si se hace cargo de retomar la línea de la tradición romántico-simbólico-surrealista de la poesía, si se decide por el eje de la gratuidad por oposición al "compromiso" de las poéticas y los poetas que le son contemporáneos, su "compromiso" con la autonomía se constituye en el soporte mismo de la práctica poética.

Podemos vislumbrar entonces la constitución de una escritura que es una sucesión de instancias de alejamiento con respecto a una realidad que se concibe en términos vagamente político-revolucionarios, pero también con respecto a una realidad y a unos códigos estéticos que se vuelven cada vez más permeables a las leyes del mercado y a los mecanismos de construcción y recepción característicos de los medios de comunicación masiva.

El alejamiento múltiple y cruzado que opera como principio constructivo del poeta y su poema persigue varios caminos sucesivos o simultáneos que intentaremos trazar en un trabajo que adquirirá entonces más el carácter de una lectura-reescritura (hilo de Ariadna o nuevo laberinto) que de un análisis explicativo.

A. SOBRE EL EXTRAÑAMIENTO
Y OTRAS CUESTIONES

1. HACIA UN LENGUAJE PURO

1.1. **La guarida del lenguaje**

El primer modo del distanciamiento está propiciado por la posibilidad de guarecerse en el lenguaje. Si para los poetas de la vertiente social o politizada "la poesía debe hablar como la gente de cosas que le pasan a la gente"¹, la reclusión, el diseño de una locución que hable como la tradición literaria de cosas que le pasan a la literatura o que le pasan al sujeto *en* la literatura, puede, en más de un sentido, convertirse en la manifestación de una oposición.

10

Desde este punto se disparó desde el comienzo la travesía de la poesía pura. Hugo Friedrich² da esta explicación cuando intenta elucidar la razón por la cual la poesía moderna sólo se deja definir por medio de categorías negativas: "Más tarde (hacia mediados del siglo XIX), la poesía se situó en oposición a una sociedad preocupada por las garantías económicas de vida, se convirtió en portavoz de las querellas contra la interpretación científica del mundo y contra la falta de poesía de la opinión pública". Los signos que habrían de distinguir a la poesía a partir de entonces serían la angustia, la desorientación, lo absurdo, la oscuridad, la

¹ Dalmaroni, Miguel. *Juan Gelman. Contra las fabulaciones del mundo*. Buenos Aires, Almagesio, 1993.

² Friedrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona, Seix Barral, 1961

fantasía desenfrenada, el ansia de aniquilación, la disonancia que alcanza hasta a la relación con los lectores.

Pero también el Formalismo Ruso, desde un marco conceptual diferente que pretende hallar el "en sí" de la literatura en contra de la desliteraturización de la crítica literaria que se orienta por modelos sociológicos, psicológicos o históricos, toma como punto de partida para explicarse y explicar la literatura el tendido de una línea divisoria entre la lengua cotidiana y la lengua poética³.

Shklovski estructura este par oposicional proponiendo como base la ley de economía de las fuerzas perceptivas que guía la comunicación social en los intercambios cotidianos. Desde este punto de vista las normas del discurso prosaico se explican fundamentalmente por el proceso de automatización que hace que los objetos no sean vistos sino reconocidos, que las palabras no sean percibidas en su materialidad (sonora o gráfica) sino tomadas como señales que remiten inmediatamente a otra cosa.

El lenguaje poético, por lo contrario, opera desautomatizando la percepción, dando una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento. Si en la teoría de Potebnia y de Ovsianiko-Kulikovski, al no distinguirse los dos tipos diferentes de lenguaje, las imágenes poéticas tienen la función de agrupar objetos heterogéneos y explicar lo desconocido por lo conocido, lo que Shklovski propone para la poesía es una imagen y un lenguaje donde la forma se oscurece, donde, por el aumento de la dificultad en la visión hay un detenimiento en la percepción, que pasa a tener valor por sí misma. El "ruido" que obstaculiza la comunicación en el habla corriente se convierte en la poesía en un potencial capaz de aumentar la riqueza semántica, asociativa y perceptiva de las palabras.

³ Shklovski, Victor. "El arte como artificio", en Todorov, Tz. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Signos, 1970.

Este concepto de la economía de las fuerzas creativas y perceptivas presentes en el discurso puede verse como una anticipación de las reglas conversacionales de Grice⁴, quien en el marco de una teoría de los actos de habla enuncia cuatro máximas conversacionales que no hacen otra cosa que estipular una economía del acto de habla del tipo más corriente.

Umberto Eco⁵ presenta la actividad metafórica en función de estas reglas conversacionales de Grice, y constata que la expresión metafórica viola las máximas de la Calidad ('Haz que tu contribución a la conversación sea verdadera'), de la Cantidad ('Haz que tu contribución a la conversación sea lo más informativa posible'), de la Manera ('Sé claro') y de la Relación ('Haz que tu contribución sea pertinente con respecto al tema'). Tal como Eco lo resume "Quien se expresa con metáforas aparentemente miente, habla en forma confusa y sobre todo habla de otra cosa y proporciona una información vaga". Por esta razón el empleo de metáforas hace que se active una implicatura conversacional por la cual se la reconoce como metáfora y se la interpreta como metáfora, siguiendo unas leyes que le son propias.

12

Pero también puede pensarse que la metáfora como acto de habla puede en ciertas circunstancias no sólo no violar las reglas conversacionales sino cumplirlas por antonomasia: quien se expresa con metáforas expresa una verdad imposible de manifestar de otro modo, habla de la forma adecuada, dice lo que tiene que decir y, por la capacidad de síntesis propia de la figura, proporciona una gran cantidad de información de un modo resumido y preciso. Eco no toma partido a este respecto: sólo le interesa la metáfora en tanto proceso semiótico y, tal como se desprende de la simple experiencia, es evidente que la metáfora exige un proceso interpretativo más complicado que las frases literales.

⁴ Grice, H.P. "Lógica y conversación".

⁵ *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Barcelona, Lumen, 1990.

A partir de esta idea de la dificultad de decodificación Shklovski descubre que si hay algo que justifica al hecho poético como constitución de un lenguaje que se define por su diferencia es precisamente el poder que desde allí se abre de acercar el lenguaje a la vida, no por la vía de la incorporación de materiales verbales o extraverbales de la cotidianeidad, sino justamente por la toma de distancia con respecto a ellos⁶. Frente a la automatización que devora los objetos, las personas, las emociones, la *ostranenie* o procedimiento de singularización utiliza la imagen como medio de refuerzo de la impresión y presenta una percepción particular del objeto (y de la palabra como objeto); al hacer retroceder el reconocimiento crea una visión.

La dificultad que la literatura y la figura adicionan a la tarea interpretativa produce un efecto de detención morosa en el lenguaje y en los objetos que obliga a una percepción renovada ⁷. Lo que el arte permite entonces es la experimentación del objeto en su devenir.

13

1.2. La lírica como acto de habla transgresor

La definición de lo poético por su negatividad con respecto a otros tipos de discurso se radicaliza más cuando lo que se intenta establecer es la identidad de la lírica como discurso efectivo. Así lo demuestra Karlheinz Stierle⁸ cuando ubica la cuestión de la calidad diferencial de los textos líricos dentro del marco de una teoría pragmática de los actos de habla.

⁶ Dice Shklovski: "En el proceso de automatización del objeto, obtenemos la economía máxima de las fuerzas perceptivas: los objetos están dados por uno solo de sus rasgos, por ejemplo el número, o bien son reproducidos como siguiendo una fórmula sin que aparezca siquiera en la conciencia. (...) Así la vida desaparece transformándose en nada. (...) Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte".

⁷ Con esta idea Shklovski se opone claramente a la teoría de la imagen poética como recuerdo de una percepción anterior y, por lo tanto, como percepción debilitada, propia del empirismo inglés.

⁸ Stierle, Karlheinz. "Identité du discours et transgression lyrique". En: *Poétique* n°33, 1977.

De la distinción entre texto y discurso, donde los textos se entienden como objetos del sistema lingüístico (la "lengua") y los discursos como objetos de los actos de habla (del "habla"), se desprende la cuestión de la identidad como pertinente sólo con relación a los actos de habla, porque el discurso, que aparece en un mundo de actos ordenados que se organizan más allá de la intención subjetiva, se define por su estabilización pública y normativa y por la posibilidad de un estatuto institucional. Es decir que la identidad discursiva, aunque mediatizada por las relaciones semióticas de cohesión y coherencia del texto, se constituye en la relación que ese discurso mantiene con un esquema discursivo preexistente, que orienta tanto su producción como su recepción, y con un sujeto que se manifiesta en la identidad de un rol.

Sin embargo "entre la identidad del discurso como dato a priori y la fidelidad de su concreción en el discurso mismo existe una tensión que no se puede abolir nunca por entero"⁹. Como el discurso no puede reducirse simplemente a la manifestación de un esquema discursivo, porque siempre subsistirá un margen de diferencia entre el esquema y su realización que abre un abanico de interpretaciones, es siempre, también, un no-discurso. Su identidad entonces, basada en esta tensión, será siempre más o menos inestable.

En la poesía lírica esta tensión es llevada a un grado tal que hace estallar el límite de tolerancia del discurso¹⁰. Es por ello que Stierle define a la poesía lírica como *anti-discurso*, no como un género propio sino como una operación constante de transgresión de cualquier esquema genérico (discursivo). Si bien el carácter cerrado, desde el punto de vista formal,

⁹ op. cit. p.7.

¹⁰ A partir de esta tensión se puede explicar, según el mismo Stierle, la lírica occidental desde Petrarca en adelante.

del texto lírico puede alimentar la apariencia de una identidad, la clausura formal del poema no puede por sí sola compensar la pérdida de identidad.

De la transgresión discursiva como categoría negativa extrae Stierle dos definiciones positivas: la primera afecta a la puesta en cuestión o a la abolición de la linealidad del discurso; la segunda, a la multiplicación de los contextos simultáneos.

Aunque estas dos últimas características aparezcan en calidad de positivas por su valor de afirmación identificatoria no podemos pasar por alto que se establecen por oposición al funcionamiento del discurso no transgresor, discurso que se organiza como una sucesión ordenada de contextos reducidos. La identidad problemática del género se asienta entonces sobre tres elementos que se definen por su oposición al discurso cotidiano¹¹.

1.3. **El sueño de un mundo en el cual las cosas fueran de otro modo**

15

También Theodor Adorno¹², desde un paradigma evidentemente muy diferente, define a la poesía lírica por su capacidad de oposición, en este caso oposición a un orden social pervertido por la estructura de la mercancía. Atacando, a partir de la poética de Valéry, la rígida antítesis que se suele establecer entre arte comprometido o *engagé* y arte puro, antítesis que es el síntoma de una peligrosa tendencia a lo estereotipia que ubica a los administradores de los valores eternos por un lado y a los poetas de la

¹¹ Tal como lo ha hecho notar Susana Reisz de Rivarola en "La posición de la lírica en la teoría de los géneros literarios" (*Teoría y análisis del texto literario*, Bs. As., Hachette, 1989) esta definición de la lírica por medio de la categoría negativa de la transgresión supera los intentos que se han hecho por establecer un paradigma transhistórico de texto o lenguaje poéticos tomando como criterio delimitador la noción lingüística de desvío, en la medida en que esta transgresión se enmarca en una teoría general de sesgo pragmático de las acciones verbales.

¹² Adorno, Theodor. "El artista como lugarteniente". En: *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1984.

desgracia por otro; rechazando la idea de que sea posible un arte que hable directamente a los hombres porque en este mundo de universal mediación no es posible ya realizar inmediatamente lo inmediato; repudiando el uso de la palabra y de la forma artística como meros medios que siguen la línea de mínima resistencia de los consumidores y que no pueden vislumbrar el hecho de la mutua extrañación de los hombres en la sociedad del trueque, Adorno se ubica frente a la lírica como más allá de una "esfera de expresión que tiene precisamente su esencia en no reconocer o en superar con el pathos de la distancia la persocialización"¹³.

Desde esta perspectiva la referencia a lo social no debe dirigir la atención más allá de la obra de arte sino que debe introducirse más profundamente en ella para descubrir de qué modo, en tanto obra de arte, deja hablar a lo que oculta la ideología. De este modo la exigencia impuesta a la poesía en términos de constitución de un lenguaje puro es de hecho una exigencia social, porque implica la protesta contra una situación social experimentada como hostil, ajena, opresiva. Esta situación se imprime en la forma lírica como negatividad. El arte se encierra en su autonomía y se construye según su propio objeto, y su distanciamiento de la existencia se convierte en signo delatorio de la falsedad de ésta.

El medio de alejamiento de la poesía con respecto a la superficie social, medio socialmente motivado en cuanto reacción de oposición, es el lenguaje, pero un lenguaje en el cual el sujeto se disuelve hasta volver perceptible al lenguaje, y descubre su propio carácter de extrañeza. Para que la lírica pueda convertirse en manifestación de lo más diferenciado debe dirigirse hacia lo más sencillo, a una ascesis del estilo que evite toda contaminación con respecto al "lenguaje violado por el comercio".

¹³ Adorno, Theodor. "Discurso sobre lírica y sociedad". En: *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1984.

El antagonismo entre el sujeto individual y la totalidad social se transmuta en la lírica en posibilidad de resistencia, resistencia a la cual el poeta accede si atina a escuchar su propia lengua como una lengua extraña, y si por esa vía "supera la enajenación del lenguaje, la enajenación por el uso, exagerándola hasta enajenación de una lengua propiamente ya no hablada, una lengua imaginaria en la cual describe lo que sería posible en su composición aunque nunca fue"¹⁴.

Cita de lo inexpressado perdido por el lenguaje, utopía de la más próxima proximidad y de la extrema lejanía, "el lenguaje puro representa al "ser en si" del lenguaje contra su puesta al servicio en el reino de los fines"¹⁵.

1.4. La escritura: una extra-habla fuera de la lógica

El grupo *p* en la introducción a su *Retórica general*¹⁶, cuando describe el marco conceptual dentro del cual se ha movido la retórica e intenta definir la posición de esta renovación, alerta especialmente contra la lectura de la concepción de *desvío* lingüístico y sus equivalentes (*abuso* (Valéry), *violación* (J. Cohen), *escándalo* (R. Barthes), *anomalía* (T. Todorov), *locura* (L. Aragon), *desviación* (L. Spitzer), *subversión* (J. Peytard), *infracción* (M. Thiry)) en términos de unas connotaciones morales o políticas que remiten a una concepción decadentista del arte como fenómeno patológico, y aclara insistentemente que el discurso que se toma como norma o como grado cero para determinar los desvíos que constituyen figura es siempre una norma teórica elegida arbitrariamente y definida relacionalmente por la mutua diferencia entre norma y desvío.

¹⁴ Adorno, Th. Op. cit. p. 71.

¹⁵ Adorno, Th. Op. cit. p. 72.

¹⁶ Grupo *p*, *Retórica general*, Barcelona, Paidós, 1987.

Sin embargo Julia Kristeva¹⁷, a partir del problema de la especificidad de las diferentes prácticas semióticas y de la comprobación de que el lenguaje poético constituye un tipo particular de práctica significativa, descubre que ese estatuto particular proviene de una concepción de la poesía como negatividad en un sentido no trivial.

Si bien la investigación del estatuto del significado poético¹⁸ se inicia en su relación con el del significado no-poético y se establece convencionalmente como objeto-tipo de discurso no-poético el discurso de la comunicación oral cotidiana, la posibilidad que abre la enunciación poética en tanto actividad de negatividad (de diferenciación) que engloba en el acto de la significación lo que no tiene existencia en la lógica y que es el término negado, es la de un espacio por donde puede hablar lo otro, lo marcado por un índice de no-existencia que es el índice de la exclusión, de la falsedad, de la muerte, de la ficción, de la locura.

El funcionamiento simbólico se articula básicamente en torno a la operación lógica de negación, base de la diferencia y de la diferenciación. El juego entre las unidades constituyentes, diferenciadas y diferenciales, y el de la articulación de las diferencias, son los que determinan la especificidad de un tipo de práctica significativa.

En Platón la dialéctica entre afirmación y negación adopta la forma de una ambigüedad de la cual resulta que lo propio del discurso (Logos) es el acto de identificar, el ser una presencia para sí que no puede, por lo tanto, incluir al término negado. La lógica del habla implica que ésta sea verdadera o falsa, misma u otra, existente o no existente, pero nunca ambas cosas a la vez. Lo que es negado por el sujeto hablante está en el "origen"

¹⁷ Kristeva, Julia. "Poesía y negatividad" en *Semiótica 2*, Madrid, Fundamentos, 1981.

¹⁸ Kristeva considera el significado poético como el sentido del mensaje global de un texto poético.

de su habla pero no puede participar en ella más que como excluido, esencialmente otro.

Pero si se incluye una distinción entre la negación como operación interna al juicio y la negación como actividad semiótica fundamental, puede postularse la pertinencia de una oposición entre hablar y enunciar. Se habla cuando se juzga, cuando se adopta la lógica del Logos, y entonces la negación como actitud interna al juicio se presenta bajo la forma de la ley del tercio excluso. Se enuncia cuando se atribuye a lo que es no-existente para el habla un estatuto lingüístico, y se le atribuye por lo tanto de algún modo una existencia segunda. Cuando, como dice Teeteto, la tesis de la existencia del No-Ser conoce el grado supremo de la inextricabilidad "esa extra-habla, ese fuera-de-la-lógica, se objetiva en el enunciado denominado artístico"¹⁹. La enunciación afirma lo que es negado por el habla en un gesto que ya no es de juicio (no puede serlo) sino de desvelamiento de la producción significante, un gesto que reúne simultáneamente lo positivo y lo negativo.

19

El lenguaje poético, en el que todo es posible, opera desde la reunión no sintética de los pares excluyentes, afirma un existente sobre el fondo de una negación, y esto es lo que vuelve significativo al significado poético. Su tipo particular de funcionamiento simbólico, que abre la binaridad 0-1 de la lógica del habla proponiéndola como estructura ortocomplementaria de otros tres elementos X, Y, Z²⁰, desvela una región específica del trabajo humano sobre el significante que no es la región del signo y del sujeto. En ese otro espacio, espacio paragramático que se

¹⁹ Op. Cit. p.61.

²⁰ La sub-estructura 0-1 representaría una interpretación del texto poético desde el punto de vista de la lógica del habla (no poética); todo lo que en el lenguaje poético es considerado verdadero por esta lógica sería *designado por 1; todo lo que es falso por 0*.

Los puntos X, Y, Z representarían los efectos de sentido que surgen en una lectura no sometida a la lógica del habla y que buscarían las especificidades de las operaciones semánticas poéticas. (p.80)

define como la intertextualidad de los discursos absorbidos como sentidos que circulan por el mensaje poético, las leyes lógicas del habla son simultáneamente respetadas, al ser leídas como límite o norma, y conmovidas; el sujeto se disuelve y en el lugar del signo se instala el choque de significantes que se anulan mutuamente en una operación de negatividad no excluyente generalizada.

En el espacio paragramático se desconstituyen sujeto hablante, habla y signo para constituir sujeto cerológico (no-sujeto que asume el pensamiento que se anula), texto y escritura²¹.

²¹ Julia Kristeva confía en que desde esta perspectiva el trabajo simbólico del poeta pierda el lastre de futilidad decorativa o de anomalía arbitraria conque lo había cargado una interpretación positivista (y/o platónica). Si la poesía aparece en toda su importancia de práctica semiótica particular que, en un movimiento de negatividad, niega al mismo tiempo el habla y lo que resulta de esa negación, desvela el hecho de que la práctica semiótica del habla denotativa no es más que una de las prácticas semióticas posibles.

2. EL ENCUENTRO INSÓLITO

2.1. **La metáfora en sus límites teóricos**

La teoría de la metáfora es una invención (invención que designa al tropo al mismo tiempo que se autodesigna metafóricamente) que tiene por lo menos veinticuatro siglos de existencia. Ha habido tiempo de pensarla, definirla, rechazarla¹, ensalzarla, denostarla, usarla. En el siglo XX ha ocupado un lugar importante en las discusiones intelectuales en el curso de las cuales se ha delimitado claramente un campo conceptual que parece desarrollarse entre un determinado número de tensiones. Si bien la elucidación de estos pares de conceptos resulta fundamental para cualquier pensamiento posterior sobre la metáfora, en este caso sólo mencionaremos algunos para detenernos en los más relevantes con respecto al tema de que se trata.

La primera tensión estaría constituida por la oposición entre una teoría de la metáfora como nominación versus una teoría de la metáfora como predicación. La segunda, en estrecha correlación con las consecuencias de la primera, por una concepción de la metáfora como modo de conocimiento versus la idea de la metáfora como ornamento. La

¹ Hasta donde es posible rechazarla.

tercera, por la postulación del valor referencial del enunciado metafórico opuesta a la propuesta del tal enunciado como carente de referente.

Aunque el estudio de todas estas cuestiones es de suma importancia, especialmente para la estipulación del estatuto epistemológico del lenguaje metafórico, el par tensional que tal vez resulte más interesante por lo que hace al procedimiento de la extrañificación característico de cierto tipo de poesía, sea el que atañe a la distinción entre metáfora viva y metáfora muerta.

Así como en cada constructo teórico puede hallarse, explícita o implícita, una dependencia epistemológica determinada, cada teoría estética se asienta más o menos evidentemente sobre una poética particular. Es por eso que si bien es cierto que existe una gradación que va desde la metáfora más "usada", la metáfora que ya no se percibe como tal, hasta la metáfora más novedosa, la valoración de cualquier posibilidad extrema o intermedia en calidad de modelo tendrá que ver más con una cuestión de gusto (sobredeterminada a su vez por la evolución propia del campo artístico) o con una elección vagamente ideológica, que con valores asignables en absoluto. Una metáfora *shock* es más efectista, si se puede decir así, que una metáfora repetida, pero ¿es más metáfora por eso?

La idea de que la metáfora verdadera es la que más se acerca al polo de la novedad, pero de una novedad regulada, está muy extendida, y es posible encontrar numerosas manifestaciones a este respecto. Por ejemplo para Philip Wheelwright² el movimiento semántico que constituye la metáfora responde al doble acto imaginativo de sobrepasar lo obvio y de combinar. Denomina epífora a la superación y extensión del significado mediante la comparación, y diáfora a la creación de nuevos sentidos mediante la yuxtaposición y la síntesis. Si bien afirma que los casos más

² Wheelwright, Philip. *Metáfora y realidad*. Madrid, Espasa-Calpe, 1979.

interesantes y eficaces de metáfora son aquellos en que aparece una combinación de factores epifóricos y diafóricos no deja de señalar que la semejanza del movimiento epifórico no sólo no debe ser obvia sino que la comparación debe sobrevenir como un shock cuyo límite está dado por la posibilidad de reconocimiento.

Jean Cohen³, por su parte, ha insistido en que el trabajo de la metáfora sobre el sentido abarca dos momentos: un primer momento en que lo que se destaca es la impertinencia de la atribución o predicación metafórica, y un segundo momento en que se produce una "reducción del desvío" por la aprehensión de los semas comunes a los elementos del enunciado metafórico. Sin reducción del desvío no hay metáfora sino sinsentido.

Para Ricoeur⁴ la metáfora viva es el tipo de metáfora más valioso porque es el que suministra mayor cantidad de información. Si la autodestrucción del sentido de los enunciados metafóricos por la imposibilidad de una interpretación literal no es más que el revés de una innovación de sentido a nivel del enunciado entero; si la metáfora viva está constituida específicamente por esta innovación, por la torsión sufrida por el sentido literal de las palabras, entonces la metáfora será tanto más viva, tanto más innovadora y tanto mas metáfora cuanto más impertinente sea la atribución predicativa.

Sin embargo la metáfora encuentra aquí otro de sus límites, porque la innovación semántica se produce sólo si es posible encontrar los semas comunes al marco y al foco metafóricos. Si la relación es imposible de establecer entonces ambos elementos continúan permaneciendo mutuamente extraños al nivel del significado y su unión se revela como una unión sólo de significantes.

³ Cohen, Jean. *La estructura del lenguaje poético*. Madrid, Gredos, 1977.

⁴ Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*. Buenos Aires, Megápolis, 1977.

Pero la concepción de la metáfora (en tanto poética subyacente) que aparece funcionando por detrás de algunos de los movimientos que constituyeron la llamada vanguardia histórica y que les otorga cierta unidad dentro de su propia diversidad y de sus desacuerdos patentes no halla su lugar en teorías de la metáfora como las expuestas. Porque la metáfora en la vanguardia no tiene como límite la ininteligibilidad sino que, en sus formulaciones más extremas (se puede pensar en Dadá, por ejemplo), llega a tenerla como meta. En el caso del surrealismo la extrañeza de los elementos amalgamados por la metáfora es programática desde el inicio cuando se eleva a ideal la definición de poesía propuesta por el Conde de Lautréamont (El encuentro fugaz de una máquina de coser con un paraguas en una mesa de disección). Si, como lo ha destacado Peter Bürger⁵, el efecto de shock es uno de los componentes fundamentales de la vanguardia histórica y uno de los determinantes esenciales de la inorganicidad de las obras de arte vanguardistas, este shock como grado extremo de la metáfora halla su límite en la teoría y no en la poesía, a menos que desde la teoría se decida no llamar metáfora a estas "meras incoherencias". Aún así, no debería restársele importancia a un procedimiento que, al menos, tiene la ventaja de exponerse claramente a sí mismo en su carácter de artificio y de revelar sus mecanismos constitutivos en un gesto que quiere ser desmitificador.

24

Desde el otro extremo se puede pensar en el Renacimiento, cuando la conceptualización de las artes estaba más ligada a la *techné* que a la individualidad del artista y por lo tanto el trabajo del poeta consistía más en la correcta y precisa manipulación de un corpus determinado de procedimientos y códigos particulares que en la invención creativa⁶. No se puede ignorar la relevancia de corrientes poéticas para las cuales los

⁵ Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 1987.

⁶ Hausser, A. *Historia social de la literatura y el arte*. Colombia, Labor, 1994.

tópicos y las metáforas estaban estipulados de antemano y donde la marca personal del artista se jugaba más en la sutileza del manejo de los elementos conocidos y en los matices de las variantes introducidas que en la creación de novedades. También podemos retroceder con Borges⁷ a los clisés de las *kenningar* de la poesía islandesa del año 100 y gozar de esas sinonimias ahora insólitas y en su momento tan establecidas que reemplazaban a la sangre por agua de la espada y al guerrero por la delicia de los cuervos y que se distribuían de modo de propiciar el juego del desciframiento.

Lakoff y Johnson⁸, por su parte, delatan la calidad de prejuicio de esta vieja distinción que termina por asociar lo vivo a lo novedoso. Al mostrar en qué medida las metáforas impregnan nuestra vida cotidiana demuestran también que esas metáforas muertas tan incorporadas a nuestro lenguaje ordinario que ya no notamos como metáforas son las que más vida poseen porque son las que nos mueven a hablar, pensar y actuar de determinadas maneras. Estructuran nuestras experiencias desde el lugar poderoso e invisible del lenguaje automatizado, y se atrincheran y disimulan detrás de, justamente, otra metáfora: la del lenguaje como CANAL inmaculado de la comunicación.

Este desocultamiento de la metáfora muerta como malla invisible que funciona por detrás de los discursos y los hace en alguna medida ser como son está también en la base de la relectura post-estructural de algunos textos filosóficos. Si siempre se ha destacado la posibilidad que abre la metáfora de acceder a nuevos sentidos, de producir discernimiento por medio de la asociación de campos semánticos extranjeros, tal vez haya

⁷ Borges, J.L. "La metáfora" en *Historia de la eternidad*.

⁸ Lakoff, George y Johnson, Mark. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid, Cátedra, 1991.

llegado el momento de reconocer que la metáfora también puede ser, y es, un modo de disfraz o de ocultamiento. El efecto de filtro permite ver algunas cosas, pero también esconde otras. La misma sistematicidad que nos permite comprender un aspecto de un concepto en términos de otro necesariamente ha de ocultar otros aspectos del concepto en cuestión.

Pero no son sólo estas razones internas a la metáfora como proceso semiótico más o menos productivo las que terminan por llevar a la teoría sobre la metáfora a un punto ciego. La dificultad central radica en la búsqueda de legitimación de una tal teoría en la era del positivismo. La metáfora es imagen, sensación y sentimiento, y dice o no dice algo acerca del mundo; en todo caso, entre materia innegable (verbal y visual) y espíritu discutido (conocimiento o confusión) no encuentra su lugar en un universo conceptual donde el conocimiento es conocimiento de la verdad como verificabilidad y el lenguaje ideal es un cristal invisible que refleja el mundo tal cual es.

26

De todos modos la idea de que el ámbito de las artes escapa al del conocimiento parece funcionar desde mucho tiempo atrás y la insistencia de ciertos filósofos por otorgarles un estatuto respetable dentro del diagrama cultural de cada momento parece confirmarlo en la medida en que cada vez que se intentó ensalzar al arte se lo hizo a expensas de otorgarle una función que o lo alejaba de sí mismo o lo acercaba a lo indecible e indecible. O bien el arte tiene que ver con ese más allá del conocimiento que es la vida o tal vez el alma (los místicos, los metafísicos, los románticos, etc) o encuentra su valor a partir de dos formas básicas de servidumbre: la didáctico-moral (Aristóteles, los estoicos, Kant) y la representativa (el Renacimiento, algunos ilustrados, el realismo socialista, etc).

Las reacciones de los "amantes del arte" ante esta situación pueden dividirse en dos grandes corrientes opuestas. Por un lado están los que frente a las dicotomías entre razón y emoción, ciencia y arte, utilidad y belleza, propuestas por el discurso hegemónico, eligieron intentar restaurar la importancia de lo sentimental en el campo de lo valioso (Romanticismo) y los que eligieron autoexiliarse en una redefinición grupal minoritaria de lo valioso (poetas malditos); y por el otro, los que intentaron demostrar que el arte también podía estar del lado del conocimiento y de la ciencia (los naturalistas, la hermenéutica post-Dilthey). Las discusiones desarrolladas desde ambas corrientes son importantes y han dado lugar a la emergencia de ideas interesantes, pero se superponen en el gesto de tomar como punto de partida de la teoría o de la práctica artística el mismo complejo de inferioridad.

Porque tal vez lo más importante no sea preguntarse si la metáfora y el arte pueden transmitir o producir conocimiento, y tal vez, ante la sospecha de la imposibilidad de armonizar arte y racionalidad burguesa, no sea lo más interesante pronunciarse en contra de la razón. El camino podría perfilarse, a partir de la evidencia del lazo que une a las manifestaciones artísticas con la vida comprendida como historia, y de su compromiso con el hombre como ser racional, sensorial y emocional, en una problematización general del valor del conocimiento y de una cierta racionalidad al servicio de la técnica o del control de los cuerpos y de los placeres privados.

27

2.2. Cuando la metáfora es el sueño del lenguaje

En el principio fue el Verbo. Pero ¿fue literal o metafórico? Ya es un lugar común afirmar que los poetas, o al menos los poetas modernos (desde Baudelaire) están por definición del lado de Cratilo. Que todo el Nilo esté en la palabra Nilo es algo que justifica de algún modo el

detenerse a combinar palabras, a redactar poemas. Siguiendo esta línea de ideas también habría que afirmar tal vez que los poetas están del lado de la hipótesis del origen metafórico del lenguaje, de la idea del lenguaje metafórico como lenguaje esencial. Si el poeta crea un mundo y lo crea a través de palabras el poeta es un alquimista y las nuevas combinaciones metafóricas son el procedimiento natural e indispensable para la creación de nuevas sustancias, combinaciones que dieron lugar al mundo conocido y darán forma a todos los mundos imaginables.

Sin embargo Riffaterre⁹ ya observó que aunque "El desvío semántico (...) es interpretado como un empleo metafórico y figurativo, necesariamente más "original" que el empleo literal; las cosas, sin embargo, no son tan simples: muchos empleos figurados son clichés, y otros muchos, en un contexto saturado, solamente servirán para dar relieve estilístico a una palabra empleada literalmente". Una metáfora poética no puede, por esta razón, ser considerada en forma aislada, sino que necesita ser puesta en relación con el contexto sociocultural, con el sistema de normas a partir del cual el texto literario se percibe como tal o, en los momentos de crisis cultural, con los sistemas o conjuntos no sistematizados de normas en conflicto.

28

Desde esta perspectiva historizada se puede entonces afirmar que hay una gran corriente dentro de la poesía lírica que se despliega desde el Romanticismo alemán, que pasa por el Simbolismo francés, y llega hasta el Surrealismo, para la cual la metáfora es una forma privilegiada de acortar la distancia entre la letra y el mundo. Los postulados fundamentales de estas poéticas tienen que ver por un lado con el rechazo explícito de lo que se llamaba realidad en sus épocas respectivas y por la búsqueda de un espacio habitable a partir del lenguaje. En principio la poesía surge del

⁹ Riffaterre, Michel. "Vers la définition linguistique du style". Citado en la *Retórica general del grupo*. Barcelona, Paidós, 1987.

convencimiento de la imposibilidad de una reconciliación entre el yo y la sociedad burguesa y entonces la fantasía se eleva a la categoría de potencia liberadora. Pero esta liberación es a la vez el medio de una sujeción a un nivel más profundo: el arte se convierte en religión en el sentido etimológico del término, porque es el único lazo posible entre el poeta y el mundo.

Para los poetas que pertenecen a esta tradición la metáfora consiste principalmente en un procedimiento de develación y de revelación de algo que está más allá del lenguaje pero que sólo es posible por el lenguaje. Si para los románticos el poema podía officiar de conjuro mágico que manifestara las analogías ocultas que unían el mundo sensible al suprasensible, desde el simbolismo el lenguaje crea el misterio al mismo tiempo que lo nombra. La metáfora surrealista, cuando aproxima elementos de los campos más extraños, buscará crear las semejanzas, hacer estallar lo maravilloso en lo cotidiano, pero esa operación será también una operación de designación, porque estará nombrando y dando vida a otro tipo de realidad, una super-realidad, que supera lo que habitualmente se llama realidad; estará nombrando y dando vida al mundo del inconsciente y de los sueños. Por eso lo importante de estas metáforas no recaerá tanto sobre la operación de interpretación sino más bien sobre la de aproximación. La amalgama de elementos extraños tendrá como meta ideal una recategorización de las cosas del mundo de acuerdo con una nueva concepción de racionalidad y con una nueva visión del hombre.

29

La metáfora entonces, como metáfora novedosa que trabaja sobre el deslizamiento de los sentidos y las connotaciones estereotipadas de las unidades lexicales¹⁰ y sus contextos, que trabaja sobre las ideologías atomizadas en tanto funcionan en las connotaciones fijadas

¹⁰ Siguiendo la idea del significado como estereotipo desarrollada por Putnam, H. en "El significado de 'significado'".

socioculturalmente (esto es, incluidas en la enciclopedia) como "fragmentos de ideología"¹¹ esclerotizados, poseen también un poder extrañante y, por estar (por definición de la Retórica) del lado del placer del lenguaje, poseen también un poder disolvente.

Si la metáfora así entendida tiene el poder de crear las semejanzas, de establecer nuevas relaciones entre los sentidos y tal vez, lejanamente, entre los objetos; si las metáforas nuevas pueden recorrer el camino desde el habla a los sistemas conceptuales y desde ahí a las acciones y las metáforas viejas pueden ser deconstruidas por el camino inverso; si, "en una cultura donde el mito del objetivismo está vivo y la verdad es siempre verdad absoluta, la gente que consigue imponer sus metáforas sobre la cultura consigue definir lo que es verdad"¹²; y si, como afirma Rorty¹³, el principal instrumento de cambio cultural es el talento de hablar de forma diferente, quienes aspiren a cambiar la cultura no deberían obviar ni olvidar la literatura¹⁴, sobre todo esa literatura para la cual la metáfora es el sueño del lenguaje, un espacio de libertad para la emergencia del deseo.

30

¹¹ Barthes, R. "Elementos de semiología".

¹² Lakoff, George y Johnson, Mark. *Metáforas de la vida cotidiana*.

¹³ Rorty, R. *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona, Paidós, 1994.

¹⁴ Algunas feministas han visto con mucha claridad la importancia del doble trabajo sobre la metáfora: desde la deconstrucción de las antiguas metáforas portadoras de la ideología y el dominio machistas hasta la producción de metáforas nuevas para un nuevo rol de la mujer.

3. HACIA UN LENGUAJE ESPURIO

3.1. **Una estética contra natura**

La palabra grotesco surge como designación de una determinada clase de ornamentos en los que sobresale como innovación la anulación de las ordenaciones de la naturaleza. Las grutas, que dieron origen al vocablo, fueron halladas en Roma, y luego en otros lugares de Italia, en las posrimerías del siglo XV. Desde el inicio la referencia hecha por los historiadores a esta clase de decoración estuvo cargada de cierto enojo que dotó a la palabra de un matiz peyorativo. Se seguía con esta actitud el juicio de Vitruvio, contemporáneo de Augusto, que en su *De architectura* había condenado la nueva moda bárbara. Dese allí y en adelante las culpas del grotesco se cargarían fundamentalmente sobre la oscuridad de una representación que no remite a lo "real". Los motivos grotescos son, en la definición de Vitruvio, disparates que "no existen, no existirán nunca ni existieron jamás".

Pero esta falta se convierte, en algunos momentos de la historia del concepto y de las producciones artísticas, en un privilegio. Si ya en el Renacimiento se designó a los grotescos con el nombre de "sueños de los pintores", en el Romanticismo esta idea adquiere una profundidad y unas posibilidades que podrá legar al surrealismo. La oscuridad de la no-

representatividad del grotesco habla, para el romántico, de la parte oscura del alma humana, de lo que está más profundamente oculto en el interior del sujeto y permanece siempre en una medida importante fuera de su control. Esto significará para el surrealista la posibilidad de proponer un mundo diferente al mundo de la racionalidad de los fines, un espacio de juego y de libertad fundamental en la consecución del hombre total.

Wolfgang Kayser¹ estudia el concepto de "grotesco" tanto en las producciones artísticas como en las teóricas desde el surgimiento del término a fines del siglo XV hasta mediados del siglo XX. Luego de analizar su evolución en el transcurso de los diferentes movimientos artísticos en los que ocupó un lugar de importancia y de estudiar su configuración en términos de actitudes creadoras, de contenidos y estructuras y de efectos, dando un particular realce a lo grotesco como emergente de la percepción del lector o espectador, Kayser elige definirlo como "el mundo distanciado", como un presentarse extraño y siniestro de las cosas que antes nos eran conocidas y familiares. Este extrañamiento del mundo cotidiano, que coincidiría con la idea que Freud desarrolla acerca de lo siniestro² a partir de las acepciones que el vocablo posee en alemán, provoca estremecimiento y angustia porque apunta fundamentalmente a desmoronar la seguridad que otorga la costumbre. Así las deformaciones grotescas, los monstruos, las desproporciones, las mezclas de los reinos de

32

¹ Kayser, W. *Lo grotesco*. Buenos Aires, Editorial Nova, 1964.

² Freud, S. "Lo siniestro". En este artículo Freud demuestra que *heimlich* (íntimo, familiar) es una voz cuya acepción evoluciona hacia la ambivalencia, hasta que termina por coincidir con la de su antítesis, *unheimlich* (siniestro, peligroso, oculto). Al final del trabajo, y luego de examinar varios casos, llegará a la conclusión de que lo *unheimlich*, lo siniestro, procede de lo *heimisch*, lo familiar, que ha sido reprimido. Es decir que lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos (el complejo de castración, las fantasías intrauterinas, etc) son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas (la omnipotencia de la mente, la realización inmediata de los deseos, el retorno de los muertos, la animización de los seres inanimados, etc) parecen hallar una nueva confirmación.

la naturaleza. la desarmonía, no asustan ni preocupan por su fealdad sino por la torsión que ejercen sobre el ordenamiento y clasificación que iluminan la vida cotidiana.

Por eso la potencia de lo grotesco se multiplica cuando comprobamos que se basa sobre la imposibilidad de nombrar, de designar esos poderes inexplicables que se apoderan de la configuración grotesca y de asignarles, así, un lugar determinado en el orden del mundo. Lo que irrumpe con fuerza es inaprehensible e impersonal: tal como lo dice Kayser "lo grotesco es la representación del 'id'". Es, por lo tanto, un fracaso de la orientación y también un fracaso del sentido, un fracaso del poder de nominación del lenguaje humano y un fracaso del poder explicativo de la razón. Por eso el grotesco es también un juego con lo absurdo.

Kayser no duda en relacionar la angustia y el distanciamiento extrañante propios de las representaciones grotescas con momentos culturales de crisis en los cuales estas características han podido hallar una resonancia especial. Desecha de este modo las primeras conceptualizaciones en torno de lo grotesco que lo asociaban a la pura fantasía del artista y lo comprendían dentro del ámbito de la subjetividad, para suscribir la postura que defiende la existencia de una relación entre el arte grotesco y la realidad extraartística. La deformación no sería una oposición subjetiva frente a una realidad que se percibe como ordenada y armónica, sino que, contrariamente, aparecería como la expresión angustiada de una realidad percibida como inhóspita.

33

3.2. En el reino del revés

Para Mijail Bajtin³, sin embargo, el problema de la estética del grotesco es más complejo y más profundo. Lo grotesco es mucho más y

³ Bachtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, alianza, 1987.

mucho menos que un estilo: es un sistema de imágenes que se corresponde con una cosmovisión cuya evolución puede y debe verse dentro del desarrollo milenario de la cultura cómica popular. Es por eso que el grotesco exige, para ser comprendido, la reformulación radical de todas las concepciones artísticas e ideológicas y la capacidad de rever muchas exigencias del gusto literario tradicionalmente arraigadas⁴.

La cultura del grotesco tiene su propia tradición, que es una tradición de marginalidad creciente, cuya investigación delata la diversidad e importancia del concepto y la envergadura de la corriente subterránea de la cultura cómica popular que resurge en momentos de crisis institucionales artísticas o extraartísticas.

Cuando el concepto de grotesco se reinserta en el marco de esta cultura y se analizan sus múltiples manifestaciones medievales (época de su mayor esplendor) en relación con las formas y rituales del espectáculo, de las obras cómicas (paródicas) verbales y de las diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero, los alcances que adquiere la significación del vocablo delatan el sesgo histórico-ideológico de los trabajos teóricos sobre el tema.

Desde este punto de vista critica Bachtín el trabajo de Kayser al que califica de lectura romántico-modernista del fenómeno. Es sólo desde la interpretación modernista del grotesco que se lo puede definir como un mundo que se vuelve extraño, como el mundo propio que se convierte súbitamente en el mundo de los otros. Esta lectura unidimensional del

⁴ Bachtin alerta expresamente contra las numerosas investigaciones científicas consagradas a los ritos, los mitos y las obras populares, líricas y épicas, en las que la naturaleza específica de las imágenes grotescas y de la risa popular aparecen totalmente deformadas porque se les aplican ideas y nociones que les son ajenas pues pertenecen al dominio de la cultura y la estética burguesas. La tarea de los historiadores y los teóricos de la literatura debe consistir en recomponer un canon grotesco en lugar de interpretar las obras grotescas desde el punto de vista de las reglas modernas para ver en ellas sólo los aspectos divergentes. Esta es concretamente la tarea que Bachtin mismo se impone en este trabajo.

grotesco soslaya lo que para Bachtín es lo más importante: la dualidad del mundo creada por la cosmovisión carnavalesca.

Porque "todos los ritos y espectáculos organizados a la manera cómica presentaban una diferencia de principio con las formas del culto y las ceremonias oficiales serias de la Iglesia o del Estado y ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado"⁵. Así se construía, al lado del mundo oficial, un segundo mundo y una segunda vida a los que se podía pertenecer. Este mundo al revés, este segundo reino, reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia, este mundo donde se vive la abolición provisional de las formas jerárquicas y de las reglas y tabúes establecidos, provoca una risa que se caracteriza por tres rasgos: ser patrimonio del pueblo (todos ríen), ser universal (contiene todas las cosas y la gente), ser ambivalente (es alegre y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita).

El carácter utópico y de cosmovisión de la risa festiva que la impulsa a dirigirse contra toda concepción de superioridad y a escarnecer a los mismos burladores responde a la regla fundamental del carnaval que ignora la distinción entre actores y espectadores, y constituye por eso no un espectáculo al que se asiste sino un mundo que se vive. Situado en las fronteras entre el arte y la vida transforma al juego en vida real haciendo coincidir la forma efectiva de la vida con su forma ideal resucitada.

35

3.3. La risa y el llanto

En el momento de reflexionar acerca de los posibles efectos de una obra cómica, a nivel de una orientación de los objetos estéticos hacia lo extraartístico (la serie social), se puede pensar que la risa como respuesta

⁵ Op. Cit. p.11.

del lector o espectador sólo posee una validez efímera que se diluye en sí misma y que anula, por el placer de la diversión y por su inmediatez, cualquier potencia crítica. Adorno y Horkheimer⁶, por ejemplo, desestiman expresamente el recurso a la risa como un medio característico de la búsqueda de mercado de los productos culturales massmediáticos y defienden al arte como un espacio de seriedad.

Pero la risa también podría officiar como un modo de crítica social sutilmente labrada que no perdería su efecto corrosivo a raíz del placer que suscita sino que lo reafirmaría justamente a partir de la pequeña distención de la sonrisa inicial. Paradigama de este tipo de comicidad sería el humor negro propuesto por los surrealistas⁷ no sólo por su posibilidad crítica sino también como medio de superación de la alienación del hombre con respecto al mundo. Es de este humorismo refinado del que ha hablado también Gómez de la Serna⁸ y del que se puede decir, como afirma León Pierre-Quint⁹ a propósito de *Los cantos de Maldoror*, que "afirma una rebelión superior del espíritu". Incluso Bergson¹⁰, que al analizar lo

36

⁶ Adorno, Th. y Horkheimer. *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires, Sudamericana, 1969.

⁷ Breton, André. *Antología del humor negro*. Barcelona, Anagrama, 1991. "Para participar en el torneo negro del humor es indispensable haber salido victorioso de numerosas eliminatorias. El humor negro tiene demasiadas fronteras: la tontería, la ironía escéptica, la broma sin gravedad... (la enumeración sería larga), pero sobre todo, es el enemigo mortal del sentimentalismo con aire perpetuamente acorralado -el eterno sentimentalismo sobre fondo azul- y de una cierta fantasía de corto vuelo, que se toma demasiado a menudo por poesía, persiste vanamente en querer someter el espíritu a sus caducos artificios, y que no dispone ya de mucho tiempo para alzar sobre el sol, entre las demás semillas de adormidera, su cabeza de grulla coronada". p. 13.

⁸ Gómez de la Serna, R. *Ismos*. Madrid, Guadarrama, 1975.

⁹ Pierre-Quint, Léon. *Le comte de Lautréamont et Dieu*.

¹⁰ Bergson, H. *La risa*. Madrid, Plaza y Janés, 1985.

algo específicamente subversivo en la risa "ya que la sociedad responde a ella por un gesto que infunde temor". Basándose en estas dos posiciones básicas Eco¹¹, a su vez, distinguirá dos tipos de comicidad: lo cómico propiamente dicho y el humor, y asignará a este último el mayor valor en tanto posibilidad de crítica y distanciamiento con respecto a un estado de cosas que resulta insatisfactorio.

Según Kayser cuando el grotesco muestra la irrupción de lo nocturno, lo infernal, lo abismal en nuestro mundo conocido y lo pone fuera de quicio el contemplador no recibe ninguna indicación que le permita orientarse y tomar una posición. Se apela a él tanto bajo la forma del rechazo por la repugnancia como por la atracción que produce lo extraño.

Por eso la risa grotesca no es simplemente la risa de la burla, de lo ridículo, o de la comedia. Por eso no se trata tampoco de la angustia prestigiosa de lo sublime. Lo grotesco parece desplazarse siempre hacia lo otro en cuanto se intenta definirlo en los términos de los géneros tradicionales, porque es transgenérico y, sobre todo, porque es la literatura y el arte al margen de la institución. Del lado de lo prohibido y de la fiesta, del lado del placer y también del displacer, lo grotesco es perverso y también inocente.

Sin embargo para Bachtín el carnaval es esencialmente alegre y festivo. Como las imágenes carnalescas son hostiles a toda perfección definitiva, a toda estabilidad, a toda formalidad limitada, durante el carnaval es la vida misma la que juega e interpreta su propia muerte y su propia resurrección: lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente en una totalidad viviente e indivisible. El elemento

¹¹ Eco, Umberto. *La estrategia de la ilusión*. Bs As, Lumen\de la Flor, 1988.

material y corporal es un principio profundamente positivo que se opone a toda separación de las raíces materiales del mundo, a todo aislamiento y confinamiento en sí mismo, a todo carácter ideal abstracto o intento de expresión separado e independiente de la tierra y el cuerpo. Por eso el elemento corporal es exagerado e infinito. Cuando la degradación cava la tumba corporal es para dar lugar a un nuevo nacimiento; no se trata sólo de una disolución en la nada sino de un descenso e inmersión en lo inferior productivo que es también un comienzo. Por eso el carnaval, y ésta es su característica fundamental, es siempre ambivalente, a la vez negación y afirmación.

Este carácter doble de la risa ambivalente no entraña una funcionalidad consolatoria ni invalida la posibilidad de una crítica. La rebeldía se produce en este caso no como un distanciamiento sino como una participación: no es formulada desde el lugar del Logos sino vivida y enunciada. Según Julia Kristeva¹² el carnaval es rebelde justamente en la medida en que es dialógico, porque impugnando las leyes del lenguaje que evoluciona en el intervalo binario 0-1 (verdadero-falso, existente-no existente, ser-no ser) impugna a Dios, autoridad y ley social.

En la menipea el lenguaje escapa a la linealidad para pasar a vivirse en tres dimensiones como drama. El lenguaje se parodia y se relativiza repudiando su papel de representación. Cuando el drama se instala, en el curso de esa exploración, en el espacio del lenguaje, el carnaval saca a la luz inevitablemente el inconsciente que subyace a esa estructura: el sexo, la muerte. Se organiza entre ellos un diálogo donde intervienen las díadas estructurales del carnaval: lo alto y lo bajo, el nacimiento y la agonía, el alimento y el excremento, la alabanza y la maldición, la risa y las lágrimas, y se consagra la ambivalencia, el "vicio".

¹² Kristeva, Julia. "La palabra, el diálogo y la novela" en *Semiótica I*, Madrid, Fundamentos, 1981.

La palabra "fuera de lugar", la palabra que no teme mancharse, no es catártica. Nos hace participar de una fiesta de la crueldad (homicidio y revolución) que es también un acto político; no transmite ningún mensaje determinado salvo el de ser uno mismo 'la alegría eterna del devenir'.

4. EL POETA CONTRA EL MUNDO (CES ROIS DE L'AZUR)

4.1. **Para decir lo nunca dicho**

Pero el oscurecimiento formal, la construcción del poema como una entidad que se basta a sí misma, y la tensión desmesurada entre el lenguaje corriente y el lenguaje poético, no son los únicos medios para desorientar al lector, para rechazar al gran público y fabricar una literatura que se defina por su antagonismo con respecto a la sociedad.

Desde el Romanticismo comienza a perfilarse el tipo de imagen social del artista como genio creador reñido con una sociedad que no lo comprende, como ser especial y extravagante cuya biografía contiene la clave de su obra, y como sujeto expresivo que centra su sentido y el sentido de su obra en una emocionalidad individual exacerbada.

Hugo Friedrich¹ retrocede hasta la segunda mitad del siglo XVIII para descubrir en la literatura el inicio de unos fenómenos que a la luz de la lírica posterior pueden considerarse como antecedentes de la emergencia de esta imagen del poeta. Rousseau, por ejemplo, representa en este sentido un caso típico de disonancia moderna, porque, aunque heredero de sólidas tradiciones su deseo es emanciparse de ellas y por ese motivo se ubica solo frente a la Naturaleza. Rousseau intenta posicionarse en un punto cero de

¹ Friedrich, H. Op. cit.

la historia para desarrollar sus teorías acerca del Estado, la sociedad y la vida, y por esta actitud, por esta imposición de una visión a partir del yo, "Rousseau encarna la primera forma radical de ruptura con la tradición, que es al mismo tiempo ruptura con el mundo ambiente"².

A partir de esa absolutización del yo y de su convicción de la imposibilidad de reconciliación entre el yo y el mundo se podrá llegar a la máxima según la cual es preferible ser odiado a querer ser normal, como fórmula de autointerpretación y como sentido de una experiencia.

El hecho de que esta actitud conduzca a un círculo vicioso no la invalida, porque "el sufrimiento del yo incomprendido frente a la proscripción del mundo ambiente, por él mismo provocada, y el refugio en la intimidad que sólo se ocupa de sí misma, se convierten en un acto de orgullo; la proscripción se anuncia como una reivindicación de superioridad"³.

Lo que puede verse en Diderot, por otra parte, es la emancipación del genio artístico y de las categorías estéticas con respecto a las potencias del conocimiento y de la voluntad y a las consiguientes categorías intelectuales y éticas que desde la Antigüedad clásica venían siendo consideradas como perteneciendo a un mismo orden. La fantasía, que es la fuerza motriz del genio, es un movimiento libre de las fuerzas espirituales, y su calidad, que se mide según las dimensiones de las imágenes creadas y su dinámica ya no supeditada al contenido, abandonan las diferencias entre bien y mal, verdad y mentira. Se anuncia aquí la superioridad de la magia del lenguaje (rítmica, musical) sobre la idea de lenguaje como comunicación. Diderot descubre la poesía como misterio, como tejido jeroglífico construido a base de fuerzas sonoras.

² Friedrich, H. Op. cit. p. 31.

³ Friedrich, H. Op. cit. p. 32.

Estas ideas conducen directamente a la formulación de Novalis del poeta como mago y de la palabra poética como conjuro que se dirige hacia lo desconocido, emancipándose, por la dictadura de la fantasía, de las constricciones formales de una poética de tipo clásico y de las exigencias de producción de cualquier tipo de ilusión referencial. El sentir y el imaginar del poeta, poseedor de una sensibilidad superior, son la justificación suficiente del decir.

La imagen del artista creador privilegiada desde el Romanticismo ofició así como nudo de convergencia de una serie de significaciones complementarias: la de creación, como cualidad específicamente artística y opuesta a las prácticas reproductivas; la de originalidad, como meta y valor frente a la simple imitación; la de subjetividad, como interioridad pre-social del individuo artista y resorte último de su actividad literaria⁴.

Si como dice Friedrich "la poesía moderna es Romanticismo desromantizado", algunas de estas características de la construcción de la imagen de autor van a perdurar, aunque transformadas, y van a dar lugar al perfil del poeta maldito.

42

Baudelaire, poeta de la modernidad, hombre de la gran ciudad que ve en ella no sólo la decadencia y degradación moral del hombre sino también una belleza misteriosa y hasta entonces no descubierta, une el genio poético con la inteligencia crítica. La fantasía pasa a ser una fuerza que debe ser dirigida por la inteligencia, debe prescindir de todo sentimentalismo personal para volverse clarividente. Es por eso que Baudelaire afirma: "Mi misión es sobrehumana". En este punto comienza para Friedrich la despersonalización de la lírica moderna. Porque Baudelaire escribe de sí mismo en tanto víctima de la modernidad, y por lo tanto habla

⁴ Correlato de esa concepción es la tendencia de la crítica hacia el biografismo, esa crítica que pretende "arrancar a la biografía el secreto de un proyecto", y la reducción de la lírica al ámbito de lo confesional, la ingenuidad y la emotividad exacerbadas.

de un sufrimiento que no es sólo el suyo, recogimiento en un yo que ha eliminado los azares de la persona.

Es bien sabido, por otra parte, que la política de Baudelaire para con sus lectores parte de un rechazo explícito, agresivo y polémico, también porque Baudelaire escribe para un lector futuro. De ahí la jactancia del "aristocrático placer de desagradar".

La poesía explosiva de Rimbaud, como realización de las ideas teóricas de Baudelaire, construye también su propia maldición sobre la trascendencia vacua, la anormalidad deliberada y la música disonante. Si hay fuerzas subterráneas, de carácter prepersonal, que se imponen violentamente y desbordan al yo empírico para constituir el único órgano adecuado de visión de lo desconocido, el artista vidente es el único que, dejándose pensar, puede llegar a convertirse en visionario por el desorden sistemático de todos los sentidos. Para ser poeta hay que convertirse en vidente, pero éste es un trabajo arduo, y puede, como ya lo había anunciado Baudelaire, transformar y transmutar el placer en sufrimiento⁵.

43

La maldición de Mallarmé, por otra parte, consiste en que frente al deseo de salvación por las formas y por la poesía que alentaba a Baudelaire, no puede dejar de reconocer la inutilidad de su trabajo : "A la vista de los demás, mi producción es lo que las nubes en el ocaso o las estrellas: inútil". Esta inutilidad, al mismo tiempo, implica la dedicación al trabajo más duro: la sumisión del azar por la consecución de un lenguaje insustituible, un arte poético que se especializa bajo la responsabilidad de una técnica

⁵ Baudelaire dice: "La conciencia poética, en una época fuente inagotable de satisfacciones, es ahora inagotable arsenal de instrumentos de tortura". Y Rimbaud: "El Poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; él busca por sí mismo, agota en él todos los venenos para conservar sólo las quintaesencias. Inefable tortura en la que hay necesidad de toda la fe, de toda la fuerza sobrehumana, en la que él llega a ser entre todos el gran enfermo, el gran criminal el gran maldito -¡y el supremo sabio!. Porque él llega a lo desconocido".

exigente y depurada, la técnica que une intelectualidad y magia del lenguaje. Esta tarea de búsqueda de la palabra nueva para asegurar el "aislamiento del lenguaje" conduce al aislamiento del poeta; lo convierte en el desgraciado y el enfermo a los ojos de la gente corriente, pero ese mismo aislamiento es el que le permite trabajar la materia del modo en que lo hace, para poder decir "lo nunca dicho".

4.2. El poeta de la modernidad: lenguaje y desperdicio

Walter Benjamin⁶ también ha estudiado el modo en que se configura la imagen del artista a partir del surgimiento de la modernidad estética en Baudelaire, y esta imagen y la modernidad misma del objeto artístico estarán asentadas en gran medida en la conformación de ese sujeto según la imagen del héroe.

Si bien Baudelaire se aparta del público desde el primer momento a través de la creación de códigos, preceptos y tabús propios, no puede dejar de desear que ese mismo público reconozca en su trabajo los estigmas del esfuerzo y del sufrimiento a los que debe someterse para lograr su ideal de belleza. La lucha con el material (de acuerdo con una metáfora del propio Baudelaire) adquiere las características de un auténtico duelo, en el cual el artista, "antes de ser vencido, grita de terror", aunque el duelo "se concibe en el marco de un idilio; sus violencias quedan al fondo y son sus gracias las que se perciben"⁷.

Pero todavía más clara a este respecto resulta la descripción que Baudelaire hace de Constantin Guy⁸, trabajando mientras los demás duermen, "inclinado sobre su mesa, penetrando una hoja de papel con la misma mirada que hace un momento dedicaba a las cosas, esgrimiendo su

⁶ Benjamin, Walter. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid, Taurus, 1980.

⁷ Benjamin, Walter. Op. cit. p. 86.

⁸ Baudelaire, Charles. "El artista de la vida moderna".

lápiz, su pluma, su pincel, escurriendo la pluma en su camisa, presuroso, violento, activo, como si temiese que las imágenes se le escapasen, *peleador, aunque solo, y recibiendo él mismo sus golpes*"⁹.

Si en la modernidad que descubre ambiguamente Baudelaire como fuente de miseria material y moral, y de belleza y misterio, el perfil del héroe sólo se destaca sobre el trasfondo de las masas empobrecidas, y por ello mismo su mérito es "infinitamente más meritorio, puesto que se ha desarrollado de manera victoriosa en una atmósfera y en un terreno hostiles"¹⁰, entonces el desposeído, material y espiritualmente, es quien asoma bajo la imagen de ese héroe, sujeto de la modernidad¹¹. Para sobrevivir a lo moderno se necesita de una constitución heroica, que no huye del suicidio ante la comprobación de que las fuerzas que lo moderno opone al natural impulso productivo del hombre son superiores a su capacidad de resistencia. El suicidio se convierte así en "la conquista de lo moderno en el ámbito de las pasiones".

También está en relación con esta cuestión lo que Benjamin llama "la poesía del 'apache'", individuo que se enquistaba en su diferencia, abjura de las virtudes y las leyes cívicas y rescinde el contrato social. El héroe es para Baudelaire sobre todas las cosas un "outsider", un individuo de los arrabales de la ciudad y de la sociedad, que antes de él no había tenido lugar en la literatura. Así "el paso del poeta que vaga por la ciudad tras su botín de rimas tiene también que ser el paso del trapero, que en todo

45

⁹ El simbolista Gustave Kahn (Baudelaire, *Mon coeur mis à nu et Fusées*. Prólogo de Gustave Kahn, p. 6, Paris, 1909) lo describió con precisión cuando dijo que "el trabajo poético se asemejaba en Baudelaire a un esfuerzo corporal". frase que parecería anticipar la siguiente: "Haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo", de Alejandra Pizarnik.

¹⁰ Baudelaire, Charles. *Curiosités esthétiques*, p. 239 de las *Obras Completas*, Tomo II.

¹¹ "El pintor, el verdadero pintor será el que sepa arrancar a la vida actual su lado épico y hacernos ver y comprender, con el color o con el dibujo, lo grandes y poéticos que somos en nuestras corbatas y nuestros botines acharolados". Baudelaire. "Salon de 1845".

momento se detiene en su camino para rebuscar en la basura con que tropieza"¹².

Por otra parte Benjamin destaca, por lo que concierne al divorcio del autor con su público, tres factores de naturaleza diversa: primero, el hecho de que el poeta lírico ha dejado de ser el "vate" reconocido como el artista por antonomasia; segundo, que después de Baudelaire no se ha dado ningún éxito masivo de poesía lírica; y en tercer lugar, que el público se volvió más reservado incluso frente a la poesía lírica que se le transmitía desde antiguo.

Pero lo más importante sea tal vez la distancia que se ha establecido entre la experiencia del poeta y la experiencia de los lectores en virtud de una transformación de la estructura de esta última por el avance indiscriminado de los medios masivos de comunicación, que modifican tanto la tradición como los modos de percepción y recepción de los espectadores. Las estructuras de la información sólo transmiten el en-sí de lo sucedido, pero no llegan a participarlo como experiencia a los que oyen, a lo que se suma un ritmo vertiginoso que atenta contra el estado de contemplación como autocomprensión y autoconstitución en el ejercicio de la memoria.

46

Sólo el poeta es el sujeto adecuado de esta experiencia¹³. Por su sensibilidad podrá apresar el shock por medio de la conciencia para dar al incidente el carácter de vivencia. El incidente incorporado al registro del recuerdo consciente, puede entonces ser estilizado y configurado para la experiencia poética. La poesía lírica fundada sobre esta experiencia de la vivencia del shock convertida en norma tendrá el sustrato matemático de un plan conciente puesto en obra al hilo de su propia elaboración, lo que establece una línea poética que une a Poe con Baudelaire y Valéry.

¹² Benjamin, Walter. Op. cit. p. 98.

¹³ En esto consiste, tal como lo señala Benjamin, todo el esfuerzo de Proust y de *A la recherche du temps perdu*.

Desde la inspiración que guiaba al genio romántico hasta el esfuerzo de un poeta heróico que trabaja sobre el recuerdo sustraído a la lógica consumista de la mercancía, ha habido un cambio que podría llegar a hacer aparecer estas dos posturas como opuestas sino subsistiera en el fondo el mismo sostenido trabajo de diseño de la imagen del poeta como quien se ubica más allá de la humanidad, sociedad organizada o masa amorfa, para repudiarla, para guiarla, para salvarla¹⁴.

¹⁴ Este mismo gesto será el que heredará el grupo surrealista.

5. MÁS ALLÁ DEL SUJETO

5.1. **El sujeto de la escritura**

Cuando Alejandra Pizarnik accede a la escritura, mujer y poeta, lectora asidua de malditos y de surrealistas, no puede dejar de aceptar como un hecho que en el interior del mundo poético el sujeto se ha disuelto. Desde dentro y desde fuera de la literatura (pero cuáles son en estos casos los límites de la literatura) la noción de sujeto centrado y autónomo se ha ido desestabilizando hasta desaparecer.

48

La sociocrítica¹ nos ha hecho pensar a la escritura como una práctica social cuya peculiaridad consiste en trabajar con el material lingüístico, y ha elucidado una cantidad respetable de mediaciones y condicionamientos que se interponen en la relación del hombre con el lenguaje y que impiden ya pensar al autor como centro de significación que controla la totalidad del texto. El lenguaje deja de ser un simple instrumento de expresión de la voluntad o las emociones de un sujeto en su intento por plasmar un significado original.

¹ Altamirano y Sarlo en *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires, Hachette, 1984 describen pormenorizadamente estos cambios.

El psicoanálisis² ha estado también en la base de ese quiebre doloroso que ha afectado al sujeto en tanto individualidad coherente y única, en tanto ente aislado y aislable de sus relaciones con otros sujetos, y en tanto fuente del lenguaje y del significado.

Imposible negar ya que quien habla en el poema no es quien escribe en la vida y que quien escribe no es quien existe³, hacer oídos sordos a la refracción del propio discurso en los discursos de los otros y de los discursos de los otros en el discurso propio, y a la evidente separación que se establece entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación ni bien uno acaba de pronunciar la sílaba "yo"⁴.

Si después de algunas de las apuestas de las vanguardias que atacaron la noción de autoría en sus furor contra la institución Literatura y de otras que intentaron dar cuenta en sus escritos de la parte oscura del yo resultaba difícil contestar a la pregunta ¿quién habla en el poema?⁵, toda esta problemática se agudiza cuando quien intenta aventurarse en la experiencia de la subjetividad es aquel que no puede dar cuenta de su disolución como sujeto porque no ha sido protagonista de su consolidación como sujeto.

Si la mujer ha sido históricamente el no-sujeto (a veces el objeto, a veces el otro) de cualquier planteamiento teórico occidental ¿cómo puede una experiencia de mujer constituirse a través del lenguaje y la escritura?

49

² Desde la topografía del aparato psíquico de Freud a la elaboración de la relación hombre-lenguaje como la constitución del sujeto por el signo en Lacan.

³ Parafraseando, claro, la frase de Barthes en "Introducción al análisis estructural de los relatos".

⁴ Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general*. Barcelona, Siglo XXI, 1985.

⁵ Susana Reisz de Rivarola en el artículo titulado "¿Quién habla en el poema?" intenta resolver esta cuestión desde un punto de vista algo ingenuo cuando propone que siempre que la fuente de lenguaje de la que emana el poema pueda identificarse con la voz autoral quien habla en el poema es el propio poeta. En caso contrario hay que suponer que el poema surge articulado por una fuente ficticia instaurada por él. La relación del autor con la escritura es siempre más compleja y está más allá del pacto autobiográfico.

¿cómo puede la mujer, como tal, hablar en sus textos?⁶. Este es el núcleo problemático al que conduce finalmente el estudio de la cuestión del extrañamiento en la poesía de Alejandra Pizarnik⁷.

Partiendo de la conclusión (a la que han arribado tanto teóricas feministas⁸ cuanto escritoras que no adscribían a ninguna corriente de pensamiento o praxis feministas activos) de que existe, sobre la base de la diferencia sexual de los cuerpos, una división genérica que es una construcción cultural y que establece los modos de ser hombre y de ser mujer en la sociedad, y de que esta división genérica de corte prescriptivo conforma una experiencia y una percepción del mundo propia de cada género, ¿cómo puede la experiencia de mujer diseñar un espacio posible en la literatura contemporánea cuando no posee un lugar consolidado en la historia literaria precedente?

Si el escritor sufre, como ha señalado H. Bloom⁹, la angustia de las influencias que lo afectan en su relación con la lectura del mundo llevada a cabo por sus predecesores, la mujer escritora deben diferenciarse no sólo de la escritura de los otros sino también de la escritura de sí misma por parte de esos otros. Es por esto que cada generación de escritoras se ha encontrado en la necesidad de descubrir un pasado para forjar la conciencia de su sexo en la búsqueda de posibles "madres" literarias, o ha

50

⁶ Felman, Sh. "The critical phallacy", *Diacritics*, invierno de 1975. En: Moi, T. *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1988.

⁷ Este problema fundamental que afecta a la escritura de mujer alcanza nuevos matices cuando se lo piensa en relación con la historia de la literatura y los mecanismos de su evolución, mecanismos que ponen a las mujeres escritoras frente a la dificultad de oponerse y adaptarse simultáneamente a los modelos literarios históricamente masculinos. La oposición surge en el intento de configurar una experiencia propia que necesita de un "modo" propio; la adaptación, en tanto imposibilidad de rechazar esos modelos (que constituye toda la tradición a la que han accedido como lectoras) si quieren evitar el anacronismo o el solipsismo.

⁸ Tal es el caso, por ejemplo, y por citar sólo nombres prestigiosos, de Virginia Woolf y de Simone de Beauvoir.

⁹ Bloom, Harold. *La angustia de las influencias*. Venezuela, Monte Avila, 1976.

debido desarticular de algún modo el lenguaje paterno de sus antecesores literarios¹⁰, llevándolo más allá de sí mismo, haciéndolo hablar por sus grietas y por sus silencios¹¹.

5.2. En busca de un tercer término no sintético

Según afirma Ana María Fernández¹² la filosofía moderna se ha constituido sobre la base de la Episteme de lo Mismo. La llamada Razón Occidental fundó su modo de pensar en el establecimiento de conceptos bajo la forma de pares de opuestos, cuyo despliegue da lugar a los diferentes campos del saber. Hay tres pares antitéticos que se consideran fundamentales: Individuo-Sociedad, Naturaleza-Cultura, Identidad-Diferencia. Cuando las tensiones existentes entre ambos miembros del par se "resuelven" de acuerdo con la lógica de la episteme de lo mismo que ubica a la razón entendida como *ratio* (esto es, como reducción minuciosa de los objetos y conceptos a la medida común de las leyes universales) en el lugar central de la producción de discursos, se pierde el juego dialéctico fundamental entre Identidad y Diferencia. Lo **uno** se cristaliza en figura mientras lo **otro** oficia de fondo en un esquema básico de irreversibilidad. Lo mismo será entonces siempre el eje de medida y representará la positividad. Lo otro estará condenado al margen, al reverso, al complemento, a lo oscuro, y representará la negatividad. Así lo **mismo** se transforma en lo **único** y la alteridad se inferioriza.

Existen tres soportes narrativos de la episteme de lo mismo (naturalismo, biologismo, esencialismo) que establecen, operando

¹⁰ Gilbert, S. y Gubar, S. *The Madwoman in the Attic*. Yale University, 1979.

¹¹ A esa madre Alejandra Pizarnik la ha encontrado, dentro de la literatura argentina, en la figura de una poeta de la década del cuarenta, Olga Orozco, y ha oficiado, a su vez, de madre literaria de su amiga (y continuadora de una de las vertientes de su poesía), Susana Thénon.

¹² Fernández, Ana María. *La mujer de la ilusión*. Bs. As., Paidós, 1993.

oposiciones dicotómicas, un sistema binario jerarquizante. De acuerdo con este sistema a los varones les corresponden los siguientes atributos: cultura, mediación, abstracción, sujeto, individuo, esfera pública, actividad, ciencia (podríamos agregar potencia solar y diurna), y a las mujeres: naturaleza, inmediatez, intuición, objeto, género, esfera privada, pasividad, magia (podríamos agregar potencia lunar y nocturna).

En el Movimiento Feminista de la década del sesenta¹³ es posible percibir que los esfuerzos se orientan a favor de una política de la diferencia que intenta poner a la mujer en positivo y al hombre en negativo, es decir que en un primer momento las teorías y prácticas políticas feministas parten de la caracterización esencialista de la mujer propuesta por la cultura masculina para demostrar que propiedades femeninas tales como la espontaneidad, la intuitividad, etcétera, son atributos que merecen una valoración social positiva y son también las raíces de la fuerza y el poder femeninos.

Esta posición teórica presenta como fundamentales algunos postulados cuya debilidad resulta por demás evidente en la actualidad. En primer lugar, acepta sin discusión la imagen de mujer propuesta por la cultura patriarcal. La discusión se mueve sólo al nivel de las valoraciones, pero no al nivel de las definiciones. Por otra parte, la operación que así se produce resulta simplemente en una inversión de la episteme de lo mismo. La ecuación fundante de la diferencia como inferiorización permanece incólume en cuanto esquema y reconduce a un esencialismo insoslayable.

Pero a partir de la década del sesenta surge un escepticismo crítico ante las bases racionales de la escritura, poniendo en cuestión todo núcleo de significación del arte y considerando especialmente las prácticas

¹³ Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1988.

subversivas del arte que se rebela contra la sistematicidad. Los críticos post-estructuralistas ponen a prueba tres supuestos básicos: el valor logocéntrico del signo, la organización del discurso, y la función del sujeto escritor como originador de todo significado textual. Estas teorías aparecen como un desafío a los supuestos del humanismo clásico y a la filosofía idealista que lo fundamentó. Desde Barthes y Lacan hasta Derrida y Foucault estos autores tratan de socavar las jerarquías de oposiciones que gobiernan la lógica sistemática y de hacer estallar la autoridad del escritor que es un producto de la mitología burguesa¹⁴.

A partir de todas estas concepciones se cuestiona no sólo la relación de inmediatez que se suponía que existía entre el individuo y su lenguaje sino la idea misma de un sujeto unificado y trascendente que funcionara como centro de significación de los discursos.

Estos cambios están en la base de lo que se ha dado en llamar el "giro lingüístico"¹⁵ de este siglo, desplazamiento de la perspectiva que afecta al modo de considerar las cuestiones filosóficas y las artísticas. Partiendo de la idea de que toda experiencia humana es una experiencia mediatizada por los signos, los símbolos y los textos, es decir que la condición originaria de la experiencia es una condición 'langagière', se le otorga a la hermenéutica (y a sus problematizaciones fundamentales en

¹⁴ Otras posturas teóricas también han contribuido a desestabilizar la noción de sujeto unificado. La lingüística postsaussureana con su análisis de las condiciones de enunciación de los discursos, de las marcas de subjetividad, de los esquemas discursivos, ha distinguido y separado definitivamente al yo que habla de aquél que es 'yo' en el discurso. La sociocrítica ha estudiado y determinado perfectamente la larga historia ideológica de la noción de autor y la inserción del escritor como categoría dentro de la vida social, en su relación con el campo intelectual, con su clase social, con las instituciones. La teoría de la recepción ha descubierto las estrategias de composición literaria que tienen al lector en su perspectiva, subrayando la presencia del otro en el acto mismo de escribir. En la teoría de Bachtin el otro está representado en el espacio de lucha de los discursos.

¹⁵ Rorty, Richard. *El giro lingüístico*. Bs. As., Paidós, 1993.

torno del sentido y de la interpretación) un lugar central en las discusiones actuales¹⁶.

Junto con el cuestionamiento de la idea de la transparencia del sujeto para consigo mismo se da el rechazo de la concepción del sentido de un texto como intención del autor inmediatamente transmitida. Se deja así de lado la consideración del significado como significado fijo, unitario, y definitivamente atribuido y atribuible a una obra. Ya el estructuralismo se había desplazado hacia una búsqueda de "la lógica que acuerda la generación de significados"¹⁷. La investigación dirigida hacia los códigos consolida el papel del lector como elemento centrador de la multiplicidad de los mismos. Con el posestructuralismo el texto será ya un "collage de citas", una "madriguera de múltiples entradas de las que no se conocen las leyes de uso y de distribución"¹⁸. El sentido es un proceso, un ir y venir en la lectura, una huída por las líneas de fuga, un detenerse en intensidades.

Aparece entonces, junto a estas teorías que hacen añicos las nociones de sujeto y de sentido, la posibilidad para la teoría feminista post-sesenta de acercarse a la deconstrucción como estrategia teórico-política de socavamiento de las jerarquías patriarcales, pero como estas estrategias no pueden ya comprometerse con la existencia de un sujeto unificado y coherente, deberá elaborar algún modo de definir y rescatar aquello que lleva la marca de lo femenino y se opone al ocultamiento y naturalización del dominio masculino tras el telón de la universalidad y la indiferenciación.

En el cruce entre cierta teoría feminista y ciertas formulaciones del post-estructuralismo y en su manera de considerar el trabajo de autor, texto

¹⁶ Según G. Vattimo la hermenéutica ha llegado a "constituir la koiné de la cultura de hoy".

¹⁷ Barthes, Roland. *S/Z*. México, Siglo XXI, 1980.

¹⁸ Deleuze, G. y Guattari, F. *Kafka. Por una literatura menor*. México, Ediciones Era, 1990.

y lector sobre el sentido se pueden establecer estrategias de lectura que parecen lo suficientemente próximas a la experiencia que se manifiesta y se construye en producciones poéticas como la de Alejandra Pizarnik.

Si bien la eclosión del sujeto autónomo podía ya leerse en textos literarios datados muchos años antes de que apareciera su formulación teórica, estalla de un modo muy particular en la escritura de esta poeta, en la que aparecen cruzados todos estos problemas: la voz propia y la voz de los otros, el silencio como resistencia y la palabra como resistencia, la experiencia del cuerpo y la voz femeninas, la separación entre la que escribe y la que vive, el problema de la autonomía del inconsciente y de los sueños, la filiación poética, pero todo subordinado a un ideal más alto: destruirse y construirse en el cuerpo (lingüístico-pulsional) del poema, destruir el sujeto burgués y el lenguaje corriente, con su vocabulario y su gramática, para rescatar a la niña que fue, para descubrir la que es (las que es y la son), o para construir "una canción que sea menos que una canción, una canción como un dibujo que representa una pequeña casa debajo de un sol al que le faltan algunos rayos; allí ha de poder vivir la muñequita de papel verde, celeste y rojo; allí se ha de poder erguir y tal vez andar con su casita dibujada sobre una página en blanco¹⁹".

55

¹⁹ Alejandra Pizarnik, en *Extracción de la piedra de locura*.

B. SOBRE LA POÉTICA Y LOS
POEMAS DE ALEJANDRA PIZARNIK

De noche
alguien pregunta
en un jardín,
pero las respuestas
son equívocas y
desdobladas.

Alejandra Pizarnik.

1. HACIENDO EL CUERPO DEL POEMA CON MI CUERPO

La poética y los poemas en verso y en prosa.

En general los textos de crítica literaria que tratan la obra de Alejandra Pizarnik dividen su corpus textual en dos partes¹. En primer término se ubican, en un lugar de privilegio, todos aquellos textos que pueden adscribirse con comodidad a la gran corriente que se ha desarrollado desde el Romanticismo hasta el Surrealismo. Alejandra Pizarnik es heredera directa y consciente de este tipo de escritura y sus intentos pueden verse claramente como un esfuerzo sostenido hacia la consecución de una escritura pura.

58

En este sentido los poemas breves de *La última inocencia* (1956) *Arbol de Diana* (1962) y *Los trabajos y las noches* (1965) y las prosas poéticas de *Extracción de la piedra de locura* (1968), *El infierno musical* (1971) y *Textos de sombra y otros poemas* (1972-1973, editados

¹ Por ejemplo los trabajos de Fontenla, Alejandro. "Prólogo" en Pizarnik, A., *Poemas*, Bs As, CEAL, 1982; Graziano, Frank. Introducción a Pizarnik, A. *Semblanza*. México, FCE, 1993; Molina, E. "La hija del insomnio" en Alejandra Pizarnik: *La última inocencia y Las aventuras perdidas*. Bs As, Botella al mar, 1976; Pezzoni, Enrique. *El texto y sus voces*. Bs As, Sudamericana, 1986; Piña, Cristina. *La palabra como destino. Un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik*. Bs As, Botella al mar, 1981. Es interesante señalar también que para ninguna de las antologías mencionadas se han seleccionada textos de Pizarnik correspondientes a su "escritura segunda".

póstumamente en 1982) pueden leerse como el logro de una escritura que, en lengua española, realiza la poética maldita.

Pero hay otra vertiente de la producción de Pizarnik, un grupo de textos difíciles de encuadrar por crueles, absurdos o burlescos (*La condesa sangrienta*, 1965, en cierto sentido estadio intermedio entre un tipo de escritura y el otro; *Los poseídos entre lilas*, 1969; *La Bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, 1971) que o aparecen vistos desde la falta de sentido o directamente no aparecen. En cualquier caso, por su ausencia o por el modo en que son presentados, figuran como una vertiente que se alejaría mucho de la anterior en base al establecimiento de pares dicotómicos que opondrían un lenguaje puro a otro espurio, la delicadeza a la obscenidad, una inteligibilidad recóndita al sinsentido, la seriedad a la humorada.

Cristina Piña, en la biografía de Alejandra Pizarnik², trabajo en que intenta relacionar las vivencias intelectuales, y también las cotidianas, de la poeta con sus producciones poéticas, dice: "hay entonces una especie de duplicidad esquizofrénica entre los contradictorios caminos por los cuales se irá desarrollando su experiencia lingüística y vital de París. Pues a medida que se agudiza hasta extremos que parecen insostenibles su padecimiento interior se exaspera su humor; en la medida en que el amor aparece con mayor claridad como el imposible y la carencia, la obscenidad ocupa un lugar mayor en su habla"³. E interpreta la procacidad y la crueldad como armas defensivas ante el dolor.

Sin embargo, si se ponen en relación las diferentes teorías que parten de un principio de negatividad o de extrañamiento en la definición del poema y del poeta modernos, es posible descubrir una estrategia que emerge como factor de cohesión de estos dos tipos de escritura. Esa unión

² Piña, Cristina. *Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Planeta, 1991.

³ Op. Cit. p.128.

estaría dada por un sutil trabajo en contra del lenguaje que busca subvertir un orden opresivo (orden de la lengua, orden del mundo social, orden de los valores) por medio de un gesto o de una mueca que une el placer al dolor, la risa a la angustia, la crueldad a la inocencia. Lenguaje puro o lenguaje espurio, refugio contra el dolor⁴ o centro del horror, el poema puede ser un cuerpo en éxtasis o sometido a tormento, pero nunca indiferente, nunca complaciente. En ello radica su inocencia profunda.

1.1. La escritura en los bordes

Cuando Philippe Sollers⁵ basa su teoría de la escritura sobre unos textos de ruptura que elige por su poder de contestación (Dante/Sade; Lautréamont/Mallarmé; Artaud/Bataille), escrituras que ubica como momentos de crisis y como saltos de la legibilidad, elige hablar de los puntos estratégicos que han sido excluidos (reprimidos o denegados) por la "historia de la literatura" como institución. Esos puntos son "bordes" y se designan por las palabras mística, erotismo, locura, literatura.

60

Este concepto de escritura, así como el de Barthes de escritura como moral de la forma que debe continuamente desplazarse en huída a la estabilización institucionalizadora de la literatura⁶, permite pensar como una unidad la producción textual de Alejandra Pizarnik, porque su propia escritura se despliega rozando los bordes, buscando, desde la construcción de un modo u otro de lenguaje y de universo poético, dibujarse y desdibujarse en el no lugar del borde.

⁴ Y en este sentido puede leerse desde dos lados la definición del trabajo de Pizarnik hecha por Pezzoni. Cada poema incorpora un mundo al mundo porque cada poema está construido como un objeto irreductible inexplicable sino a partir de sí mismo y porque cada poema es un mundo cerrado que se opone al otro, al mundo de la noche del mundo, en palabras de Heidegger.

⁵ Sollers, Philippe. *La escritura y la experiencia de 'los límites'*. Valencia, Pretextos, 1978.

⁶ Barthes, Roland. *Lección inaugural*. México, Siglo XXI, 1986.

Más allá de lo dicho, de la poética explícita que constituye el ensayo "El poeta y su poema"⁷, donde Pizarnik delimita el espacio de la poesía como un espacio de utopía, como tierra prometida y descanso para la que "estuvo perdida en lo extraño", pero donde el poema es también evocación, invocación y conjuro de las cosas reconciliadas y de las hostiles, los temas y las operaciones fundamentales sobre los que se va a concentrar esta escritura aparecen desde el inicio.

Las imágenes, los elementos nombrados por Pizarnik, experimentan una travesía perpetua que circula por los textos, en un curso que los puede destinar a representar su opuesto, pero siempre un opuesto que no anula, que no invalida, un opuesto que descansa sobre el equilibrio inestable de la tensión.

Desde *Las aventuras perdidas* a *Textos de sombra* siempre la niña, la sed, el viento; siempre la muerte y el canto; siempre un yo que es al mismo tiempo un otro. Tal vez, eso sí, cada vez más angustia y una dirección más firme hacia la muerte.

61

Lo que los textos van escribiendo es la soledad, es la infancia, es el miedo. Pero lo que dicen es sobre todo el itinerario hacia la muerte de un sujeto que sólo se reconoce en la emisión de una voz⁸ al mismo tiempo que se disuelve por la duplicación de los espejos, por la mirada de los otros, por el discurso que lo nombra, por propia voluntad o por voluntad ajena.

Lo que llama la atención en este desgajarse del sujeto es la profusión de imágenes que de sí misma da la voz y que tienen que ver con ciertos

⁷ Reproducido fragmentariamente en Pizarnik, Alejandra. Obras Completas. Nueva versión corregida y aumentada. Bs. As., Corregidor, 1994.

⁸ Walter Mignolo, en el artículo "La posición del sujeto en la lírica de vanguardia" postula este reconocimiento del sujeto únicamente en la emisión de una voz, pero de una voz que no puede remitirse ya a un sujeto que no escapa de los límites de lo humano (el poeta), una de las características fundamentales de la lírica de la vanguardia.

elementos que se consideran conflictivos en la constitución de una identidad femenina⁹.

La carencia de una identidad fuerte puede ser vista como la posibilidad abierta a los más extraños devenires (animales, plantas, objetos, niña, asesina, víctima) como se lee en "Formas", poema en que la repetición de la construcciones disyuntivas que sumadas a las hipotéticas conducen hacia una intercambiabilidad indiscutible de los sintagmas nominales.

no sé si pájaro o jaula
mano asesina
o joven muerta entre lirios
o amazona jadeando en la gran garganta oscura
o silenciosa
tal vez oral como una fuente
tal vez juglar
o princesa en la torre más alta

(Los trabajos y las noches)

62

También se tematiza el desdoblamiento frente al espejo que afecta a la mujer en la tensión entre la que es y la que los otros ven, o mejor, su propia mirada extrañante: la autocontemplación del cuerpo femenino como objeto de la mirada-deseo del hombre, que en el siguiente poema aparece relacionada a través de la metáfora de los versos 6 y 7 con la imagen del vampiro:

El poema que no digo,
el que no merezco.
Miedo de ser dos
camino del espejo:

⁹ Para Delfina Muschietti "estos textos hablan de una manera fundacional para la poesía argentina de una experiencia: la constitución del sujeto-mujer en nuestra cultura. En: "Alejandra Pizarnik: la niña asesinada", inédito.

alguien en mí dormido
me come y me bebe.

(*Arbol de Diana*, 14)

La mujer también puede ser objeto de la mirada-deseo de la muerte (una muerte lesbiana) que abre la posibilidad de un amor que aniquila. El amor del hombre absorbe (vampiriza) y entonces destruye¹⁰, cuando no castiga por la ausencia¹¹. Frente a ello el amor de la muerte y por la muerte promete al menos la disolución definitiva del yo y el final del sufrimiento que subyace al ansia por constituirse.

"En mis sueños la muerte era mi amante y mi amante era la muerte".
(*Extracción...*)

La muerte es también el cuarto estadio de la evolución de la mujer, y para Pizarnik, no es el más doloroso. La muerte, en tanto mujer, habita en el interior de este sujeto femenino y lo constituye tanto como la niña o la loba en la reversión continua de los pronombres personales que se acercan desde la tercera persona a la primera, que desdoblan la primera persona o que se diluyen desde la primera hacia la tercera o la segunda.

La muerte siempre al lado.

Escucho su decir.

Sólo me oigo.

("Silencios", *Los trabajos...*)

Junto con la infancia la muerte abre el espacio de un amor próximo a la anulación del deseo, abre la puerta hacia el jardín (Edén o jardín de

¹⁰ Sin ti/ el sol cae como un muerto abandonado./ Sin ti/ me tomo en mis brazos/ y me llevo a la vida/ a mendigar fervor. *Las aventuras perdidas*.

¹¹ La sangre quiere sentarse./ Le han robado su razón de amor./ Ausencia desnuda./ Me deliro, me desplumo./ ¿Qué diría el mundo si Dios/ lo hubiera abandonado así? "El ausente", *Las aventuras perdidas*.

Alicia), rodea la soledad de un silencio de prestigio hechizante. En última instancia, infancia y muerte aparecen unidas por lo más profundo, que es una proximidad ausente: la proximidad ausente de la pequeña difunta, de lo perdido irrecuperable.

Sin embargo, con la aparición del vampiro, el jardín de la infancia se alejará cada vez más del Edén para acercarse al de Alicia en el país de las maravillas, y la poesía será también cada vez más el gran lugar de la hostilidad, de los miedos, de la muerte. Y el jardín se aleja del Edén porque la relación con la madre de la infancia se problematiza hasta que la madre se convierte en un vampiro¹², en una entregadora, en una madre que abandona:

"Y las damas vestidas de rojo para mi dolor y con mi dolor insumidas en mi soplo, agazapadas como fetos de escorpiones en el lado más interno de mi nuca, las madres de rojo que me aspiran el único calor que me doy con mi corazón que apenas pudo nunca latir..."

("Sortilegios", *Extracción...*)

64

Por eso la memoria, que es la memoria del cuerpo¹³ y la angustia del cuerpo que cambia¹⁴, es la memoria de una infancia que jugaba con disfraces y con máscaras, y es la memoria de la soledad que rodea a la niña, porque la prefigura en su aislamiento de una vez y para siempre como un destino:

¹² Esta imagen de la madre-vampiro se ve con toda claridad en *Extracción de la piedra de locura* pero se puede ver sugerida con anterioridad a esta formulación explícita.

¹³ Deslumbramiento del día, pájaros amarillos en la mañana. Una mano desata tinieblas, una mano arrastra la cabellera de una ahogada que no cesa de pasar por el espejo. Volver a la memoria del cuerpo, he de volver a mis huesos en duelo, he de comprender lo que dice mi voz. "Camino del espejo XIX. *Extracción de la piedra de locura*."

¹⁴ Rápido, tu voz más oculta. Se transmuta, te transmite. Tanto que hacer y yo me deshago. Te excomulgan de ti. Sufro, luego no sé. En el sueño el rey moría de amor por mí. Aquí, pequeña mendiga, te inmunizan. (Y aún tienes cara de niña; varios años más y no les caerás en gracia ni a los perros). "Extracción de la piedra de locura".

"Como una niña de tiza rosada en un muro muy viejo súbitamente borrada por la lluvia."

("Caminos del espejo III", *Extracción...*)

Ahora bien:

Quién dejará de hundir su mano en busca del
tributo para la pequeña olvidada. El frío pagará.
Pagará el viento. La lluvia pagará. Pagará el
trueno.

(*Arbol de Diana*, 4)

1.2. El lenguaje silencioso

Lo que rodea a la infancia y a la muerte es también lo que rodea al poema, es lo que hace que la infancia y la muerte sean infancia y muerte y sean soledad; es, sobre todo, lo que hace que el poema sea un poema: el silencio.

65

extraña que fui
cuando vecina de lejanas luces
atesoraba palabras muy puras
para crear nuevos silencios

("Verde paraíso", *Los trabajos...*)

Es por eso que el acto de la escritura aparece siempre al borde de lo que no puede ser dicho, al borde de lo sublime¹⁵, y también al borde del grito. El silencio es portador también de la ambigüedad que para él han

¹⁵ François Lyotard ve que en esa afección fuerte y equívoca de lo sublime, en esa combinación intrínseca de placer y de pena, se dirime la diferencia entre el arte moderno y el posmoderno. El arte moderno es el que consagra su técnica a presentar lo que hay de impresentable, a hacer ver que hay algo que se puede concebir pero no se puede ver ni decir, y se constituye así sobre la nostalgia de la presencia. El arte posmoderno pondría el acento en la potencia de la facultad de concebir, en su "inhumanidad". "Qué era la posmodernidad". En Casullo, Nicolás (comp). *El debate modernidad/posmodernidad*. Bs. As., Puntosur, 1991.

rescatado las feministas: puede ser aceptación, pero puede ser también la más obstinada resistencia, el aislamiento más brutal¹⁶.

En "El poeta y su poema" el silencio es el equivalente de una aventura terrible. Es lo que amenaza al poema como página en blanco (muerte) pero también el que lo conforma como poema (da vida al poema pero mata la vida fuera de la palabra: silencio hechizante) y como cuerpo. El hacer el cuerpo del poema con el propio cuerpo aparece como límite ideal, como utopía de escritura, también en la medida en que el desdoblamiento del sujeto que apela al estallido del pronombre personal interpela en numerosas oportunidades a la literatura misma (que entonces es vampiro, silencio, muerte, vida, olvido, memoria, etc) en un gesto al que se pueden atribuir varias razones.

Por un lado, la constante literaturización de la vida que llevó a cabo Alejandra Pizarnik¹⁷, en el curso de la cual se transformó en su propio personaje, marginal, decadente, trágico y también cómico, de poeta maldito, y la vivencia apasionada de la literatura como forma de vida, conducen a una tensión siempre irresoluta, a una tensión cuya significación y cuyo encanto profundos radican básicamente en su imposibilidad de resolución, sintética o aniquiladora.

En segundo lugar, desde algunas teorías sobre la escritura femenina elaboradas por las teóricas francesas, teorías de sesgo psicoanalítico que han sido duramente criticadas y que han mostrado sus debilidades pero que no dejan de alumbrar cuestiones interesantes cuando se las acerca a determinados textos literarios, se ha definido a la escritura femenina como una escritura desde el cuerpo. Si esto parece remitir en un primer momento

¹⁶ Weigel, Sigrid, "La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres". En Ecker, Gisela (ed.). *Estética feminista*. Barcelona, Icaria, 1986.

¹⁷ Frank Graziano hace una historia más o menos detallada de este recorrido que conduce al silencio final que es también el poema final: el suicidio, de la escritura, de la poeta. (op. cit.)

a la idea de que frente a la sobreestimación del intelecto desarrollada por la cultura patriarcal para la cual el cuerpo es un lastre que impide el libre desenvolvimiento del espíritu la cultura femenina rescata una valencia positiva para el elemento material por su valor generativo y por su capacidad de goce (múltiple), se trata también de algo que está un poco más allá.

Desde la posibilidad abierta por la idea de una bisexualidad, inherente a todo ser humano, que no sea ya completud y complementariedad de la pareja en la búsqueda de un ser total sino una multiplicación de los efectos de la inscripción del deseo en todas las partes del cuerpo propio y del cuerpo ajeno; desde la posibilidad de una bisexualidad que no anula las diferencias sino que las fomenta, las provoca, las aumenta, la escritura llamada femenina se define como desplazamiento interminable del significado que gobierna el lenguaje situándolo siempre más allá de la lógica falocéntrica dominante y rompiendo las limitaciones de la oposición binaria (Cixous).

67

Sin embargo, y en tercer lugar, la aproximación de la configuración textual a la idea de una escritura corporal se venía practicando desde antes de las vanguardias, en parte por medio de la constitución del poema a la manera de un cuadro¹⁸. Como caso extremo podría pensarse en los caligramas de Apollinaire. Tal vez de ellos sacó Alejandra Pizarnik esa tendencia a componer los poemas también, o sobre todo, visualmente.

La palabra también es un espacio problemático, un lugar de lucha entre el discurso propio, que a veces no logra configurarse, y los discursos

¹⁸ Delfina Muschietti comienza su artículo sobre Alejandra Pizarnik (op. cit.) exponiendo la idea de que a partir de la vanguardia histórica el yo-sujeto desaparece como registro del alma-razón unificadora de la experiencia, el yo estalla y se disuelve. Lo que habla entonces en el poema es un cuerpo, una materialidad, una serie de fuerzas que se chocan en el espacio-tiempo. Un cuerpo que ha perdido la experiencia de sí y que intenta recuperarse, re-conocerse en la escritura.

ajenos, sean aceptados ("Y no haber podido hablar por todos aquellos que perdieron el canto"), sean repelidos ("son mis voces cantando/para que no canten ellos). Entonces también la palabra puede ser sumisión o resistencia para un sujeto que no sólo es conciente de la tensión entre monologismo y dialogismo por la cual se constituye en palabra enunciada sino también de la violencia que anida en el lenguaje de los otros. Con las palabras se puede decir, pero también se puede ser dicha.

Pero si la palabra es rumor de muerte, porque la anuncia y la prefigura y porque el tiempo de la escritura atenta contra el tiempo de la vida ("La vida perdida para la literatura por culpa de la literatura. Por hacer de mí un personaje en la vida real fracaso en mi intento de hacer literatura con mi vida real pues ésta no existe: es literatura"¹⁹, en una entrada de diario que es evidentemente la literaturización de un diario), la palabra también es canto, sonido contra el silencio de la muerte y recuperación de la memoria.

Yo canto.

No es invocación.

Sólo nombres que regresan.

(Las aventuras perdidas)

Sólo la música de la sangre

asegura residencia

en un lugar tan abierto.

(Los trabajos..)

La escritura del suicidio puede someterse a un viraje desde la prescripción de la propia muerte, desde la autointerpretación en tensión hacia su propia abolición final y fatal, como una escritura suicida. Así, para

¹⁹ *Diarios*, entrada del 15 de abril de 1961. En Graziano, Frank (comp.) *Alejandra Pizamik. Semblanza*. México, F.C.E., 1992.

Frank Graziano, "este suicidio poema se presenta no sólo como texto final de la obra sino como su *magnum opus*, la obra maestra que colmó los ideales a los que los otros textos sólo aspiraban, como el texto que impone una revaluación y una reinterpretación de todos los demás (...) el texto se une con el acto, el vehículo con el tenor, la obra con el cuerpo en el suicidio que suprime a este último lanzando así al autor-texto, al autor hecho mito, a través de la obra que el lector redefinirá ahora desde su perspectiva *post mortem*"²⁰.

El poema es, por lo tanto, el cuerpo construido/ despedazado/recobrado, la patria del exiliado de la sociedad y su mesa de torturas, la infancia y la imposibilidad de recobrarla, la muerte y la vida, el lugar del olvido y de la constitución de la memoria, la evocación de lo conocido y la invocación de lo desconocido, el silencio y el arma contra el silencio, una voz que construye un sujeto que habla y una voz que se disuelve, salvación y angustia.

Es por eso que para Alejandra Pizarnik el lugar posible para la poesía y para el sujeto parece ser el no-lugar de los bordes difusos, la barra misma que separa y amalgama vida/escritura, palabra/silencio, nacimiento/muerte, niña/mujer, cuerpo/letra, en el establecimiento de una tensión siempre inestable en que se asienta la búsqueda de un tercer término excéntrico, impensado.

Por eso, porque se constituye como escritura de los bordes²¹, porque se acerca cada vez más al goce y se aleja del placer, es que el modo más propicio para acercarse a ella se perfila como una reescritura, un juego de citas en collage, modo también propicio a ejercer la obcecación como una

²⁰ Op. Cit. pp. 21-22.

²¹ "La poesía de Alejandra Pizarnik es la de aquella que permanece en el umbral, la frontera, el límite". Delfina Muschietti, op. cit.

virtud que mantiene hacia todo y contra todo la fuerza de una deriva y de una espera²².

La obcecación y el desplazamiento podrán, en el mejor de los casos, preservar esta escritura solitaria en combate contra el poder de la recuperación por el poder de que está siendo objeto en la actualidad, no tanto bajo la forma de una inscripción póstuma en la cultura oficial, sino como moda que impone su imagen como modelo del *underground* exitoso.

²² Barthes, Roland. El placer del texto. Lección inaugural. México, siglo XXI, 1986.

No me rindo
más que a la
evidencia
y a ésta la recibo
únicamente
de mis sentidos.

Marqués de Sade.

Crees que persigo
lo raro porque
no conozco
lo bello.
Pero no es así,
si aparezco
persiguiendo
lo raro es
porque tú
no conoces
lo que es bello.

**Georg Cristoph
Lichtenberg.**

2. FRAGMENTOS PARA DOMINAR EL SILENCIO

Lectura-reescritura de *Extracción de la piedra de locura* y *El infierno musical*.

¿Cómo ingresar en el corpus textual de Alejandra Pizarnik sin infligirle ninguna violencia, por leve que ésta sea? ¿Cómo entrar, evitando el desgarrón, en su pureza perversa y polimorfa? ¿Cómo actuar para no fijar su goce en un placer, para no imprimir la dirección vertical de la eyaculación, del sentido?

72

Eludiendo la penetración, tal vez. Eligiendo, en lugar de la política del ingreso, la política del recorrido, el trazado de un mapa de la China tan grande como la China, de un mapa de su madriguera-poesía de entradas tan múltiples como las de su poesía-madriguera.

Si, para el último Barthes, ya no hay poetas, ni novelistas, ni críticos, hay escritura, y si existen, como afirma Foucault a propósito de Sade, lenguajes constantemente sacados de sí mismos por lo indecible, el estupor, el éxtasis, la violencia, el gesto sin palabras, lenguajes que a sí mismos se representan en una ceremonia lenta, meticulosa y prolongada al infinito, lenguajes simples que nombran y que hacen ver, entonces para no tapar el rumor de muerte de los versos de Alejandra Pizarnik, para no violentar una poesía que rehúye todo intento de explicación, el trabajo crítico que se impone es un collage, collage-montaje de escrituras afines a la suya, una

segunda escritura lúdica que suscita, como Barthes quería, el juego infinito de los espejos, la intertextualidad y la semiosis ilimitadas. El recorte y la redistribución de los textos (textos de Barthes, Deleuze y Guattari, Derrida, Muschietti, Foucault, Cixous, Irigaray, Felman, Abaris, Pizarnik¹) darán cuenta, una vez más, de lo difusa que puede llegar a ser la línea que separa la escritura poética de la escritura crítica y de la escritura teórica y de que sólo haciendo literatura es posible decir algo acerca de la literatura.

2.1. Figuras y silencios

No se puede hablar de los textos de Alejandra Pizarnik, sólo se puede hablar en ellos a su manera, entrar en un plagio desenfrenado, afirmar histéricamente el vacío del goce (y no repetir obsesivamente la letra del placer)².

La que murió de su vestido azul está cantando. Su voz corroe la distancia que se abre entre la sed y la mano que busca el vaso. Ella canta³.

¹ CATALOGO DE TEXTOS RECORTADOS

* Abaris, Erina. "De los cuerpos". Dossier sobre Bataille en Caronte, Bs. As., Editorial Altamira, Año 1 n°1, Octubre de 1992.

* Barthes, R. *El placer del texto*. Madrid, Siglo XXI, 1984.

* Cixous, H. "Le rire de la Méduse". Paris, L'Arc 61, 1975.

* Deleuze y Guattari. *Rizoma*, México, Premiá Editora, 1983.

Kafka. Por una literatura menor. México, Ediciones Era, 1990.

* Derrida, J. *Espolones. Los estilos de Nietzsche*. Valencia, Pre-textos, 1991.

* Felman Sh. "The critical phallacy". *Diacritics*, invierno de 1975.

* Foucault, M. *El lenguaje al infinito*. Córdoba, Las ediciones de Diana, 1986.

* Irigaray, L. *Ese sexo que no es uno*. Madrid, SartÇs, 1982.

* Muschietti, Delfina. "Alejandra Pizarnik: la niña asesinada". Revista del Instituto de Filología.

* Pizarnik, Alejandra. *Obras completas*. Bs. As., Corregidor, 1991.

² Barthes.

³ A.P.

Canta al borde del goce inarticulable, al borde de lo indecible, de lo interdicto. Produce un texto imposible, insostenible⁴. Un texto a la deriva, inalcanzable, de cantora nocturna, de plañidera, de pequeña endechadora.

Toda la noche hago la noche, la noche de cripta, hago la cripta. Escucho densas voces en el antiguo lugar del corazón. Las fuerzas del lenguaje son las damas de rojo que me tienen como su rehén en perpetua posesión. Las voces de los otros, en las que me desposeo, las que me van a morirse⁵.

Entonces el silencio es de oro, y pesa como barras de oro. Y no hay silencio aquí, sino frases que evitas oír. Es el discurso de aquella voz anudada a esta silenciosa que también soy⁶.

¿Quién habla? Sombras con máscaras. He de volver a la memoria del cuerpo, he de comprender lo que dice mi voz, he de descifrar las inscripciones de mis huesos, como cuando se abre una flor y revela el corazón que no tiene. Yo me llamo toda la noche, te llamo en pequeñas canciones miedosas del alba. Y esa voz es un grito, un soplo, una respiración entre dioses. Pero el silencio es cierto. Por eso escribo. Hablo de lo irremediable, pido una canción que sea menos que una canción, en verdad sólo murmuro. O grito. O callo⁷.

El bloque sonoro, música, grito, silencio, está siempre conectado con un devenir-niña, devenir-animal, devenir-noche, devenir-poema. Lo que interesa es la pura materia sonora intensa, en relación siempre con su propia abolición, sonido musical desterritorializado, grito que escapa a la

⁴ Foucault.

⁵ A.P.

⁶ A.P.

⁷ A.P.

significación, a la composición, al canto, al habla, sonoridad en posición de ruptura para desprenderse de una cadena todavía demasiado significativa⁸.

El sonido como materia no formada de la expresión desterritorializa el lenguaje tradicional y lo libera de las cadenas de la existencia cotidiana. Formalmente ya no es sino sustancia deformable, arrastrada por la ola de expresión sonora. Es una salida, una línea de fuga, una línea de entrada⁹.

Una línea intensa y borrosa que me permite dibujarme como mujer, que me permite afectar el idioma natal con un fuerte coeficiente de desterritorialización. Por eso: encontrar mi propio punto de subdesarrollo, mi propia jerga, mi propio tercer mundo, mi propio desierto. Fingiendo un estilo, descreyendo del estilo, permeable al estilo. Optar por la lengua en su pobreza misma, ir lejos en la desterritorialización a fuerza de sobriedad. En vista de que el vocabulario está desecado hacerlo vibrar en intensidad¹⁰. Porque vivo en una lengua que no es la mía. ¿Cómo arrancar a la lengua materna una literatura menor capaz de minar el lenguaje y de hacerlo huir? ¿Cómo ser la niña, la endechadora, la princesita ciega, el cuerpo animal, el jardín, si las damas de rojo me vampirizan¹¹?

75

Ayunando. Hablando no con mi voz sino con mis voces. Tragando noche. En un decir y decirse que no es grato. En la sintaxis exasperada del grito. En la sintaxis exasperada del silencio. Echando a navegar barcos sobre el agua natal.

Hablando cuando las palabras no guarecen.

Festejando el infierno musical¹².

⁸ Deleuze-Guattari.

⁹ Deleuze-Guattari.

¹⁰ Deleuze-Guattari.

¹¹ A.P.

¹² A.P.

Jugando con el cuerpo de la madre, yendo hasta el goce de una desfiguración de la lengua.

2.2. El cuerpo, el poema

Esto es el intertexto: la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito: el libro hace y deshace el sentido, el libro hace el sentido de la vida, hace y deshace la vida¹³.

La física del goce es el surco, la inscripción, la síncopa; tanto lo que es ahuecado, revuelto, o lo que estalla, desentona.

El goce es atópico, se ubica en el no-lugar del borde¹⁴.

La abertura del cuerpo femenino roza también los bordes, sus propios bordes. La mujer se toca a sí misma continuamente sin que nadie pueda prohibírselo, su sexo está formado por dos labios que se besan permanentemente. Su sexo no es uno y su jouissance es múltiple, no unificada, interminable¹⁵.

Para ciertos perversos la frase puede ser un cuerpo¹⁶. El poema puede ser un cuerpo de sexo no unificado, de goce múltiple.

Lo erótico del texto, del cuerpo, es la fisura entre la cultura y su destrucción, es el lugar de una pérdida, la ruptura, el *fading* que se apodera del sujeto y lo disuelve en el centro del goce¹⁷.

Es suficiente tomar muy de cerca el sonido de la palabra y hacer escuchar en su materialidad, en su sensualidad, la respiración, la aspereza, la pulpa de los labios, toda una presencia de lo humano (¿femenino?) para

¹³ Barthes.

¹⁴ Barthes.

¹⁵ Irigaray.

¹⁶ Barthes.

¹⁷ Barthes.

que logre desplazar el significado muy lejos y meter el cuerpo en mi oreja: allí rechina, chirria, acaricia, raspa, corta: goza¹⁸.

La escritura pasa por el cuerpo. A partir de la vanguardia histórica el yo-sujeto desaparece como registro del alma-razón unificadora de la experiencia; el yo estalla y se disuelve. ¿Quién o qué habla entonces en el poema? Un cuerpo, una materialidad, una serie de fuerzas que se chocan en el espacio-tiempo. Un cuerpo que ha perdido la experiencia de sí (ha sido secuestrado, anulado) y que en la escritura se recupera, intenta palpase y re-conocerse¹⁹.

El texto es una figura, un anagrama de nuestro cuerpo erótico. No es isotrópico; sus bordes, sus fisuras, son imprevisibles.

La figuración sería el modo de aparición del cuerpo erótico en el perfil del texto. Incluso el texto mismo puede desplegarse bajo forma de cuerpo, asociado en objetos fetiches, en lugares eróticos²⁰.

El lugar erótico por excelencia es el filo del borde, el borde de la lengua y la lengua en el borde.

77

Hablo del lugar en que se hacen los cuerpos poéticos, como una cesta llena de cadáveres de niñas. Hablo de mis posesiones de pequeña difunta en un jardín de ruinas y de lilas. Toda la noche escucho la voz de la muerte que me llama. Palabra por palabra yo escribo la noche. Veo crecer hasta mis ojos figuras de silencio y desesperadas. Grises pájaros en el amanecer son a la ventana cerrada lo que a mis males el poema. Mi oficio es conjurar y exorcizar. Y qué sé yo qué ha de ser de mí si nada rima con nada²¹.

¹⁸ Barthes.

¹⁹ Muschietti.

²⁰ Abaris.

²¹ A.P.

La cantidad de fragmentos me desgarran. Impuro diálogo. Un proyectarse desesperado de la materia verbal. Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje, alguien canta el lugar en que se forma el silencio. Y yo no diré mi poema y yo he de decirlo. Aún si el poema (aquí, ahora) no tiene sentido, no tiene destino. Había que escribir sin para qué, sin para quién. Palabras emitidas a modo de tabla de náufrago. Toda la noche espero que mi lenguaje logre configurarme²².

Escribo contra el miedo. Contra el viento con garras que se aloja en mi respiración.

Escribo para no volverme loco. Escribo la locura²³. La locura, mi único privilegio²⁴. Proximidad del goce y del miedo. La escritura y el miedo coexisten²⁵ ¿separados?

Sonido inquietante que al fondo del lenguaje anuncia aquello contra lo que uno se resguarda y, al mismo tiempo, hacia lo que uno se dirige²⁶.

En la coma de la alegría he declarado acerca de una música jamás oída ¿y qué? Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir²⁷.

El cuerpo es una masa en movimiento cuyo motor es una carencia infinita, un deseo siempre insatisfecho. El cuerpo es inefable porque hay un plus que excede a su definición. Las palabras dan lo universal, los cuerpos el sentido. Es por ello que se hallan unidos de manera

²² A.P.

²³ Foucault.

²⁴ A.P.

²⁵ Foucault.

²⁶ Foucault.

²⁷ A.P.

indisoluble²⁸. Los cuerpos deben hacerse palabra para ser cuerpos, deben mirarse en el espejo roto del lenguaje. En el límite de lo inefable el cuerpo empieza a hablar. Habla la palabra como deseo, el deseo de la palabra. Habla la insatisfacción del deseo, del objeto último del deseo, del deseo de la muerte.

Habla, pero sobre el escenario de cenizas; habla, pero desde el fondo del río donde está la muerte cantando. Y la muerte es ella. En mis poemas la muerte era mi amante y mi amante era la muerte.

Quiero morir al pie de la letra del lugar común. Pero el estereotipo es la imposibilidad nauseabunda de morir.

2.3. Como si yo fuera

Suponed que mi discurso sea críptico, que haya escogido tales conceptos o tales palabras por razones cuya historia y código soy el único en conocer. Incluso siguiendo razones, historia y código que ni siquiera para mí mismo tienen transparencia. Podrían decir que no hay un código para uno solo. Pero podría haber una clave de este texto entre yo y yo, contrato por el que yo soy más de uno.

79

Pero como tanto yo como yo moriremos, no lo dudéis, aquí hay una necesidad estructural póstuma de mi relación -y de la vuestra- al acontecimiento de este texto que no llega a producirse nunca.

La muerte -y el póstumo- sólo se enuncian a partir de la posibilidad de una escena tal. El texto es, en suma, un paraguas plegado/desplegado, olvidado/reencontrado, cerrado, abierto y cerrado a la vez o alternadamente, que podría olvidarse de pronto como si nunca hubiésemos oído hablar de él²⁹. Impulsándose hacia los límites del decir el texto deshace la nominación, y esta defección lo acerca al goce.

²⁸ Abaris.

²⁹ Derrida.

El goce está en la búsqueda de la pérdida del yo. Pone en estado de pérdida, desacomoda, hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos (¿genéricos?) del lector, la congruencia de sus gestos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje³⁰. El goce es la desaparición. En él se celebra lo absoluto de la anulación.

El texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido -esa textura- el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela.

La ficción del sujeto no es ya la ilusión de una unidad, es por el contrario el teatro de sociedad donde hacemos comparecer a nuestro plural.

Si la mujer es precisamente el Otro de cualquier planteamiento teórico occidental concebible, ¿cómo puede la mujer, como tal, hablar en estos libros? ¿Quién es el que habla? ¿Habla como mujer, en lugar de la mujer (silenciosa), para la mujer, en nombre de la mujer?³¹

Si existe una 'propiedad' de la mujer ésta es su capacidad de desproveerse. Sólo puede continuar escribiendo sin inscribir ni discernir jamás contorno alguno, atreviéndose con los cruces vertiginosos de las permanencias efímeras y apasionadas del otro (o los otros) en él, ella, o ellos³².

La que murió está cantando. Ella canta junto a una niña extraviada que es ella. Desde sí misma cae y oculta su antigua sombra. A solas danza la misteriosa autómatas. La yacente anida en ella con su máscara de loba. La que no pudo más e imploró llamas y ardidos³³.

Hablo como en mí se habla. Hablo de mí conmigo. Grietas y agujeros en mi persona escapada de un incendio. Ingenuamente te disfrazas

³⁰ Barthes-Bataille.

³¹ Fellman.

³² Cixous.

³³ A.P.

de pequeña asesina, te das miedo frente al espejo. Alma partida, alma compartida³⁴.

Cubre la memoria de tu cara con la máscara de la que serás y asusta a la niña que fuiste. Yo soy una minúscula marioneta rosa con un paraguas celeste. Llévame como a una princesita ciega. Yo, asistiendo a mi nacimiento. Yo, a mi muerte. De pronto se deshizo: ningún nacimiento³⁵.

Como una niña de tiza rosada en un muro muy viejo súbitamente borrada por la lluvia. Soy invisible aún para mí que me llamo con tu voz. Conozco la gama de los miedos y ese comenzar a cantar despacito en el desfiladero que reconduce hacia mi desconocida que soy, mi emigrante de sí. Posesiones no tengo (esto es seguro: al fin algo seguro)³⁶.

Yo estaba predestinada a nombrar las cosas con nombres esenciales. Yo ya no existo y lo sé: lo que no sé es qué vive en lugar mío. Pierdo la razón si hablo, pierdo los años si callo. Un viento violento arrasó con todo. Y no haber podido hablar por todos aquellos que olvidaron el canto. La inspiradora se enmascara para ejecutar una melodía que nadie entiende bajo una lluvia que calma mi mal³⁷.

Yo no tengo una personalidad, yo soy un rizoma: el rizoma conecta un punto cualquiera con otro, y cada una de sus líneas no remite necesariamente a líneas de la misma naturaleza; pone en juego regímenes de signos muy diferentes e incluso estados de no-signos. El rizoma no permite que lo regresen ni a lo Uno ni a lo múltiple. No es el Uno que deviene dos, ni tampoco tres, cuatro, cinco, etc. No es un múltiplo que deriva del Uno, ni al cual el Uno se sumaría. No está formado por unidades sino por dimensiones, extensibles sobre un plan de consistencia, de tal manera que

³⁴ A.P.

³⁵ A.P.

³⁶ A.P.

³⁷ A.P.

le Uno siempre está sustraído. Una multiplicidad tal no varía sus dimensiones sin cambiar ella misma de naturaleza y sin metamorfosearse. Es un sistema acentrado, no jerárquico, sin memoria organizadora o autómatas central, definido únicamente por una circulación de estados. Lo que está en cuestión en el rizoma es una relación con la sexualidad, pero también con el animal, con el vegetal, con las cosas de la naturaleza y del artificio: todas las formas de "devenires"³⁸.

El placer en pedazos, la lengua en pedazos, la cultura en pedazos, el sujeto en pedazos. Textos perversos que están fuera de toda finalidad imaginable, incluso la finalidad del placer. Ninguna justificación es posible, nada se reconstituye ni se recupera³⁹. Son los bordes dentados. Es la vegetación lujuriosa⁴⁰.

³⁸ Deleuze-Guattari.

³⁹ Barthes.

⁴⁰ Algo caía en el silencio. Mi última palabra fue yo pero me refería al alba luminosa.

No me rindo
más que a la
evidencia
y a ésta la recibo
únicamente
de mis sentidos.
Marqués de Sade.

Crees que persigo
lo raro porque
no conozco
lo bello.
Pero no es así,
si aparezco
persiguiendo
lo raro es
porque tú
no conoces
lo que es bello.
**Georg Cristoph
Lichtenberg.**

3. LA CONDESA SANGRIENTA: CON EL SIGNO DE CAÍN SOBRE LA FRENTE

3.1. **Donde hubo una muchacha hay un cadáver**

En una primera lectura de la novela de Valentine Penrose¹ y del comentario de Alejandra Pizarnik sobre la novela de Penrose es posible adscribir la imagen de mujer propuesta por el personaje de la Condesa a una primera postura política ingenua del feminismo de los sesenta.

El poder que la Condesa sangrienta posee por sobre los hombres y por sobre sus súbditos parece provenir de una concentración extrema de las potencias irracionales. Pura naturaleza, puro deseo desbocado que busca intuitiva, inmediata y furiosamente su satisfacción en las interioridades más recónditas de la noche y del castillo. Y sin embargo, hay algo más excesivo aún en ese personaje lunar: Erszébet tortura y asesina muchachas, a las que le gusta contemplar desnudas.

Así como en Sade el ámbito que se perfila como el más prohibido y por lo tanto como el que más gusta de profanar está constituido por la sodomía homosexual masculina², lo que subvierte definitivamente el

¹ Penrose, Valentine. *La Condesa Sangrienta*. Madrid, Siruela, 1987.

² "Y veo... ¡Por Dios, señora! -dijo Teresa- ¿Es posible que el destino me haya enfrentado siempre a situaciones tan críticas que le sea tan incómodo a la virtud oír sus descripciones como al pudor hacerlas?... Ese espantoso crimen que ultraja a la naturaleza y a las convenciones sociales... En una palabra: esa aberración que ha castigado

esquema bipolar de la distribución de los atributos genéricos en la historia de la Condesa es la homosexualidad innegable de la Dama de Csejte.

Cada vez que la homosexualidad femenina ha sobrepasado en importancia la ligereza de un juego inofensivo y gracioso que el hombre no podía percibir como competencia sexual por haber reducido el acto sexual a la genitalidad, se ha intentado recubrir a la mujer homosexual con los atributos que se consideran masculinos. En la lógica perversa de la naturalización de la ideología (en este caso de la naturalización de una imagen de mujer) cualquier individuo que no se corresponda con el modelo legitimado será visto como un individuo "desnaturalizado". La mujer se encuentra atrapada entonces entre la imagen que de sí le provee la sociedad patriarcal y la acusación de masculinización que la persigue en cuanto intenta rebelarse o resistirse a esa imagen, acusación que la devuelve a la lógica bipolar. La mujer desnaturalizada por excelencia será entonces la que detenta poder, es decir, la mujer portadora del falo.

tan a menudo la mano de Dios, (...), esa abominación indignante, la vi consumarse ante mis propios ojos con todos los refinamientos impuros y cuantos detalles espantosos puede aportar la depravación más exquisita.

85

Uno de aquellos hombres, el que se ofrecía, tendría unos veinticuatro años, y su ropaje correspondía al de un caballero. El otro, de su misma edad aproximadamente, parecía uno de sus criados. El acto fue escandaloso y largo."

La sodomía masculina, activa o pasiva, "desnaturaliza" doblemente al hombre, por la elección del orificio anal para penetrar o ser penetrado ("aunque ese templo sea el más secreto, es a la vez el más voluptuoso. Unicamente allí se encuentra cuanto se necesita para gozar, y la amplia facilidad de su vecino está muy lejos de poder compararse a los picantes atractivos de un local al que sólo se llega con esfuerzo y donde apenas disponemos de espacio"), y por la elección de un objeto homosexual del deseo ("un libertino es rara vez un hombre sensible... Pero además, a esta naturaleza propia del tipo de gente cuyo carácter estoy pintando, en el caso del señor de Bressac se unía una repugnancia inveterada hacia mi sexo y un odio tan profundo por todo lo que lo caracteriza que era prácticamente imposible conseguir despertar en su alma los sentimientos con que deseaba conmoverlo").

Es justamente este concepto de "desnaturalización" aplicado a las prácticas sexuales socialmente condenadas lo que Sade ataca, (subrepticamente y a su modo, es decir, fingiendo repudiarlas y solazándose visiblemente en su descripción), al volver una y otra vez sobre ellas.

Sade, Marqués de. *Justina o los infortunios de la virtud*. Madrid, Cátedra, 1993.

Pero el extraño personaje perverso creado por V. Penrose y retomado por A. Pizarnik reúne en sí características que lo remiten tanto al estereotipo de mujer "normalmente femenina" como al de mujer "masculinizada". Así se mencionan, por un lado, sus preocupaciones domésticas, su obsesión por los espejos, su gusto por las joyas y los ropajes suntuosos, su creencia en magia y brujerías, su padecimiento de la enfermedad femenina de la época: la melancolía. Por el otro, la confianza en sí misma que le da su poder, su orgullo por el apellido que ostenta, su voluptuosidad definible por la actividad y no por la pasividad.

Esta mezcla de atributos había cristalizado ejemplarmente en el siglo XIX en la consolidación que lleva a cabo la sociedad victoriana de dos estereotipos de mujer: la *donna angelicata* versus la *femme fatale*³.

En la novela gótica *Drácula* ambos estereotipos coexisten en la misma mujer una vez que ésta ha sido seducida por el vampiro. Angelical, débil y recatada de día, se volverá diabólica, dominante y lujuriosa por la noche. Lo peligroso de la influencia del Conde consiste en la capacidad que tiene de despertar en sus víctimas esa animalidad lujuriosa. La mujer pasa de objeto domesticado a sujeto salvaje del deseo. Mina Murray llevará sobre la frente, a modo de una letra escarlata, la marca del peligro de ese cambio.

Si la vampiresa de la novela gótica, por su poder de absorber la sangre del hombre y extenuarlo (es decir de agotar la potencia del pene, y con ella, la del falo), parece estar directamente relacionada con el temor a la castración, y más aún, con el horror que experimenta el hombre frente a la conversión de la mujer en sujeto del deseo por el inconfesado terror de no poder satisfacer ese deseo⁴, la vampiresa de la revista pornográfica del

³ Bornay, E. *Las hijas de Lilith*. Madrid, Cátedra, 1990.

⁴ El mayor placer del conde de Gernande consiste en acariciar, besar y lastimar el ano y las nalgas de su esposa (la vista del sexo femenino le provoca arrebatos de ira), para luego hacerla sangrar mediante dos cortes en los

siglo XX va a atemorizar al burgués por su poder de absorber su dinero y de arruinarlo económicamente (es decir, de agotar la potencia de su falo). La vampiresa fantástica succionadora de sangre va a reencarnarse, en el modo realista burgués, en el rol de la amante costosa que puede precipitar al hombre hasta el fondo de la escala social. Si el dinero es el alma del burgués, el modo de atentar contra él y destruirlo consiste en obligarlo a dilapidar su fortuna⁵. Se le reconoce así a la mujer, condenándolo, una clase especial de poder que puede ejercer en contra del hombre, pero a condición de llevar al extremo la asunción de su condición de naturaleza sexuada, el poder de seducción.

Pero no es en definitiva nada de eso lo que alienta el pavor producido por la Erszébet de Pizarnik. Si en la novela-ensayo de Penrose se construye como trasfondo del placer de torturar un "spleen" medieval, un decadentismo que destila su furia de las manos de una mujer sometida, en virtud de su sexo-género, al aburrimiento de la vida en la cárcel del mandato doméstico, no hay inmortalidad ni fortuna, no hay spleen ni discurso feminista, no hay en realidad nada en absoluto que intente sugerir o explicar un origen del deseo criminal en la Condesa niña y asesina de Alejandra Pizarnik

87

Es esa ausencia de explicación, que se atrinchera y gana en sugestión tras una ascepcia sumamente cuidada de la narración, tras un lenguaje

brazos. Esta es una práctica que realiza periódicamente porque para él "No hay nada comparable al placer que experimento cuando hago brotar sangre y me siento embriagado cuando la veo correr".

Pero Justina dará cuenta de una característica interesante de este personaje: "Fue entonces cuando descubrí, no sin gran sorpresa, que aquel gigante, aquella especie de monstruo cuyo solo aspecto empavorecía, apenas si podía ser considerado un hombre... Todo lo más que se podía ver en semejante individuo, tan enorme y corpulento, era la más mínima y ligera excrecencia de carne, o, para hacer la comparación más exacta, lo que se vería en un niño de tres años...". Y más adelante agrega: "Gernande recibía mucho, pero no daba nada... Su saciedad e impotencia eran tales que ni los más grandes esfuerzos conseguían sacarle de su embotamiento, y, aunque parecía estremecerse violentamente, su físico no se alteraba..."

⁵ Berl, E. *El burgués y el amor*. Bs. As., La Pleyade, 1968.

construido plásticamente con la mayor exactitud compositiva y cromática, pulido y filosos a fuerza de ascesis, es esa presentación de escenas breves, de postales, es la tensión insoportable entre lo narrado pavoroso y la prosa dulce y fascinante, lo que acerca este texto a la estética del grotesco modernista. No hay en él indicación alguna que guíe la lectura como mensaje o valoración. Lo que hay es un juego perverso con el rechazo y con la atracción del lector, un juego que consiste precisamente en herir su sensibilidad con una crueldad extrema y brutal al mismo tiempo que se la halaga por la perfección literario-pictórica del texto.

Y sin embargo es también la ausencia de otra orientación que no sea la constante orientación de los textos de Pizarnik hacia lo indecible, lo impresentable, lo que permite una lectura en clave feminista pero en contra del estereotipo.

La Condesa une a una sumisión evidente a los mandatos sociales sobre su género (perpetua belleza, perpetua juventud) una rebeldía, y esa rebeldía recae como tortura y muerte sobre la belleza y la juventud de sus víctimas no como venganza sino, irónicamente, como amor y deseo. La violencia, y el goce, irreductible a la violencia pero inseparable de ella, es lo que consigue desalienar a la Condesa y convertirla en sujeto, pero en un sujeto constituido en el momento de la pérdida del éxtasis, en el grado extremo posible de la continuidad con el otro y con el mundo para el triste ser discontinuo, siempre sediento de reconciliación, que es la Condesa, que es el poeta maldito.

88

3.2. El vampiro como metáfora

Puestos a pensar ciertos mecanismos culturales a través de la metáfora de lo vampírico, los vampirismos que cruzan la novela francesa y

el relato en prosa de Alejandra se desdoblán y reflejan en un juego intelectual que alcanza al lector⁶.

En primer lugar, la Condesa convive con un vampiro interior. Según John Berger⁷ la mujer lleva dentro de sí un supervisor masculino que convierte en objeto visual a la supervisada femenina frente el espejo. Al alejarse una indefectiblemente de los cánones que definen la imagen física de mujer y guiadas por el mandato que nos define como seres cuyo deber consiste en ser deseables, en ser objetos, la imagen que el espejo nos devuelve y que encarna la mirada del **uno** masculino, nos fascina y nos aterra al mismo tiempo, obligándonos a dedicarle cada vez mayor tiempo y mayores esfuerzos para poder acercarnos al modelo. El vampirismo de la Condesa, su anhelo por sumergirse en baños de sangre para mantenerse siempre joven, blanca y bella, surge en primera instancia como un doble que responde a la vida en el espejo.

Pero Julio Cortázar, en *62/Modelo para armar*, nos propone, a través del juego de identidades y diferencias entre sus personajes, un nuevo modo de pensar el vampirismo. La Condesa Sangrienta del texto de Cortázar, la vampiresa sedienta de absoluto, no es tanto la decrepita Frau Marta de

89

⁶ Lector que podríamos imaginar desempeñando tanto el rol de vampiro del texto como el de víctima de un texto-vampiro. Para el extremo del lector-vampiro puede pensarse en general en los "usos" de la literatura, y en particular, por dar un ejemplo, en el uso y abuso de los textos llevado a cabo por la institución escolar, institución que tortura, mutila y deforma los textos al leerlos refractados desde una grilla de valores inamovibles y eternos postulada a priori como punto de partida.

El lector vampirizado se ubicaría en el otro extremo de la tensión entre "hacer decir a" y "dejarse decir por", extremo que representaría el ideal en tanto hace del individuo el objeto deseado (por el texto) y al mismo tiempo el sujeto de la pérdida (en una teoría de la lectura enfocada desde Bataille, naturalmente), pero deberá permanecer, si le damos la razón a la Hermenéutica y a la Teoría de la Recepción, como un extremo siempre inalcanzable, porque el lector real, con todo lo ideal que pueda ser, no podrá escapar sino oblicuamente de su propio horizonte vital y axiológico y de la fatalidad del círculo hermenéutico. Sin embargo lo que más se acercaría a esta posición de víctima fascinada de la palabra sería la lectura primera, ingenua, abandonada, lectura a todo placer, y especialmente, lectura de un texto de goce.

⁷ Berger, J. *Modos de ver*. Barcelona, GG, 1977.

Viena, cuanto Hélène, la hierática anestesista francesa. Esta condesa del universo narrativo de Cortázar asume claramente las marcas de la masculinización, al punto de ser la portadora, durante toda la novela, aunque ignorándolo, del falo que espera ser descubierto en el interior de la muñeca fabricada por Monsieur Ochs.

Toda la "feminidad" de Hélène, su sensibilidad y emocionalidad, su soledad angustiante, están ahogadas por una excesiva intelectualización que no responde a otra cosa que al miedo de volverse vulnerable en el amor. Hélène se convierte en su propia estatua y es víctima de un nihilismo destructor. Así como Cortázar reserva un lugar especial para el deseo oculto de la mujer de ser sodomizada (tanto la Maga de *Rayuela* como Francine en *El libro de Manuel*⁸), deseo que ha sido ahogado culturalmente

⁸ "Una noche le clavó los dientes, le mordió el hombro hasta sacarle sangre porque él se dejaba ir de lado, un poco perdido ya, y hubo un confuso pacto sin palabras, Oliveira sintió como si la Maga esperara de él la muerte, algo en ella que no era su yo despierto, una oscura forma reclamando una aniquilación, la lenta cuchillada boca arriba que rompe las estrellas de la noche y devuelve el espacio a las preguntas y a los terrores. Sólo esa vez, excentrado como un matador mítico para quien matar es devolver el toro al mar y el mar al cielo, vejó a la Maga en una larga noche de la que poco hablaron luego, la hizo Pasifae, la dobló y la usó como a un adolescente, la conoció y le exigió las servidumbres de la más triste puta, la magnificó a constelación, la tuvo entre los brazos oliendo a sangre, le hizo beber el semen que corre por la boca como el desafío al Logos, le chupó la sombra del vientre y de la grupa y se la alzó hasta la cara para untarla de sí misma en esa última operación de conocimiento que sólo el hombre puede dar a la mujer, la exasperó con piel y pelo y baba y quejas, la vació hasta lo último de su fuerza magnífica, la tiró contra una almohada y una sábana y la sintió llorar de felicidad contra su cara que un nuevo cigarrillo devolvía a la noche del cuarto y del hotel". Capítulo V de *Rayuela*.

"Su neceser estaba al borde de la mesa de noche, busqué a tientas el tubo de crema facial y ella oyó y volvió a negarse, tratando de zafar las piernas, se arqueó infantilmente cuando sintió el tubo en las nalgas, se contrajo mientras repetía no, no, así no, por favor así no, infantilmente así no, no quiero que me hagas eso, me va a doler, no quiero, no quiero, mientras yo volvía a abrirle las nalgas con las manos libres y me enderezaba sobre ella, sentí a la vez su quejido y el calor de su piel en mi sexo, la resistencia resbalosa y precaria de ese culito en el que nadie me impediría entrar, aparté las piernas para sujetarla mejor, apoyándole las manos en la espalda, doblándome lentamente sobre ella que se quejaba y se retorció sin poder zafarse de mi peso, y su propio movimiento convulsivo me impulsó hacia adentro para vencer la primera resistencia, franquear el borde del guante sedoso e hirviente en el que cada avance era una nueva súplica, porque ahora las apariencias cedían a un dolor real y fugitivo que no merecía lástima, y su contracción multiplicaba una voluntad de no ceder, de no

por pudores y temores socialmente impuestos y que esperan el temple especial de un hombre revolucionario que ose penetrar por la violencia en el cuerpo de la mujer para liberarla de sus trabas y enseñarle a gozar plenamente del placer anal, así reserva un lugar en el fondo del corazón de Hélène para su deseo de que un hombre penetre violentamente en su vida emocional y la ayude a vencer sus barreras y su miedo. Pero Juan saldrá derrotado de este desafío y entonces sólo habrá lugar para la muerte, la muerte simbólica de Juan en la clínica, la muerte de Hélène en la ciudad.

Sin embargo hay una fuerza auténtica en esta Condesa triste que es la que le otorga su poder vampírico: gracias al amor que se ha suscitado en Juan es dueña involuntaria de sus pensamientos, ha absorbido para sí la vida psíquica y emocional de su enamorado, fascinándolo e hiriéndolo al mismo tiempo, porque "posee un veneno que hace al otro vivir para siempre en el único delirio necesario".

Es en este sentido, que destaca como fundamental el poder que tiene el vampiro de convertir a su víctima en otra cosa, que se puede afirmar que la lectura de la novela de V. Penrose ejerció también este tipo de poder sobre el lenguaje literario de A. Pizarnik. La visión de la mujer y la imaginería desplegadas por V. Penrose en su novela irán mucho más allá del comentario en prosa redactado por Alejandra y atravesarán su propia constitución como sujeto y la constitución de las subjetividades otras.

En los textos poéticos se establece, tras la multiplicación del sujeto, una tensión entre la asesina y la víctima⁹, la niña y la mujer, la madre y la dama de rojo que vampiriza. La sangre, el cuerpo fragmentado, los espejos absorbentes, la tortura, los gritos, son elementos que aparecen continuamente en los poemas y que, sometidos al trabajo metafórico característico del lenguaje de Pizarnik (un trabajo donde la metáfora se manifiesta las más de las veces al borde de lo irreductible al sentido, donde el acento está puesto sobre la capacidad de sugestión de los significantes encontrados y sobre su belleza plástica en tanto imagen, donde tampoco puede hablarse de la construcción de una simbología personal porque estos elementos no sólo no tienen un sentido sino tampoco, la mayoría de las veces, una orientación axiológica inequívocos sino que juegan con una tensión permanente entre el sí mismo y lo otro, entre lo positivo y lo negativo, entre la elección jubilosa o desdichada y la nostalgia de la ausencia), nos permiten leer al sujeto construido-destruido por los poemas como la Condesa y como la víctima, como la bruja y como la ingenua.

92

"El color del mausoleo infantil, el mortuorio color de los detenidos deseos se abrió en la salvaje habitación. El ritmo de los cuerpos ocultaba el vuelo de los cuervos. El ritmo de los cuerpos cavaba un espacio de luz adentro de la luz." (En: "Lazo mortal", *Extracción...*)

Entonces el castillo de Csejthe es el lugar en donde se cruzan en una danza desconcertante los estereotipos de la bruja, la mujer perversa, la niña

abjurar, de responder a cada sacudida cómplice (porque eso creo que ella lo sabía) con un nuevo avance hasta sentir que llegaba al término como también su dolor y su vergüenza alcanzaban su término y algo nuevo nacía en su llanto, el descubrimiento de que no era insoportable, que no la estaba violando aunque se negara y suplicara, que mi placer tenía un límite ahí donde empezaba el suyo y precisamente por eso la obstinación en negármelo, en rabiosamente arrancarse de mí y desmentir lo que estaba sintiendo, la culpa, mamá, tanta hostia, tanta ortodoxia." (*Libro de Manuel*, pp. 312-313).

⁹ "Y ese sueño con la asesina y la víctima. Yo era las dos. Si salvas a la víctima tendrás que matar a la asesina". Entrada del diario del 15 de noviembre de 1964.

inocente, para terminar quintaesenciadas (confundidas, intercambiables) en última instancia por el valor del gasto en que se festejan los cuerpos desgarrados y desgajados de toda productividad y de todo valor de cambio.

Hay una
felicidad
metafísica
en la defensa
de la
absurdidad d
el mundo.

Albert Camus.

4. UNA MIRADA DESDE LA ALCANTARILLA PUEDE SER UNA VISIÓN DEL MUNDO

4.1. **Los textos del grotesco lingüístico de Alejandra Pizarnik**

Si lo grotesco es la imagen de lo incompleto y de lo desarmónico, de una desarmonía de fragmentos que siente la nostalgia de la trascendencia pero sabe que la trascendencia está vaciada de sentido, podría pensarse que hay en el grotesco de obras como *Hilda la polígrafa o la Bucanera en Pernambuco* y *Los desposeídos entre lilas* múltiples puntos de conexión con la escritura pura que caracteriza a sus poemas. Por detrás de los poemas y por detrás de la prosa funcionaría el mismo gesto, de provocación y de pavor, que intenta, en un sutil trabajo subversivo en contra del lenguaje, manifestar, junto al dolor, la mueca de la risa y la distancia de la crítica.

Aunque los poemas de *Arbol de Diana*, *La última inocencia* y *Los trabajos y las noches* y la prosa poética de *Extracción de la piedra de locura* y *El infierno musical* se inscriben cómodamente dentro de la gran tradición de la poesía pura y crean un mundo propio de redes metafóricas difusas cuyos elementos se redistribuyen y se resemantizan en cada nueva aparición, y los elementos que operarán a través de los escritos grotescos se remitirán en parte a otra tradición y serán, por lo tanto, de diversa índole, es posible encontrar imágenes comunes.

Lo grotesco atraviesa los poemas de Alejandra Pizarnik en la niña que juega con máscaras, en la pequeña autómatas, en el cuerpo fragmentado y transformado en planta o animal, en la disolución del sujeto, en la locura. Sin embargo lo importante de la unión entre poesía y grotesco se manifestará a un nivel más profundo: en la capacidad de contribuir, en virtud de su poder extraño y extrañante, a generar una nueva visión de la realidad, visión crítica, visión desautomatizada, siempre visión de una realidad distinta que va en contra de la razón entendida como racionalidad orientada a fines y del lenguaje pensado como instrumento al servicio de esa racionalidad.

4.2. El lenguaje roto a paladas

Según nos cuenta el estoico Epicteto Zeus dijo a Crisipo: "... si hubiera sido posible, te habría dado un pleno poder sobre tu cuerpo y sobre todos los objetos exteriores. Pero no quiero disimularte que solamente te doy todo esto en préstamo. Y como no puedo dártelo en plena propiedad, te concedo una parte de lo que a los dioses nos pertenece: el don de decidir hacer o no hacer, de querer o de no querer; en una palabra, el don de utilizar las representaciones"¹.

96

Desde ese mismo momento entonces el lenguaje le es dado al hombre como la fuente de un poder, pero de un poder que se asienta sobre un límite y, en última instancia, sobre un vacío. El lenguaje se erige sobre la alienación primera del extrañamiento del sujeto con respecto al objeto y de la conciencia de sí con respecto al cuerpo².

¹ (*Diat*, I,1).

² Si, tal como ha sido señalado, la experiencia del hombre es una experiencia "langagière" (Ricœur), o sea que es, desde el principio, una experiencia en el lenguaje y desde el lenguaje, cabría preguntarse si hay algo más allá

El lenguaje que da nombre a las cosas de este mundo y que construye trabajosamente y sin cesar el orden de la realidad es un instrumento de dominación y al mismo tiempo la muralla contra la que choca cualquier intento de conciliación verdadera con el mundo. El lenguaje es el primer intento por acercarse a la realidad y, en su afán de comprensión, o en su mala conciencia, es también un intento sistemático por ocultar esa cesura primera que divide sujeto y objeto bajo la metáfora de un espejo³.

La literatura también es un intento por acercarse a la realidad⁴, intento que, en la medida en que no ha tomado conciencia del fracaso del intento primero, se ha atrincherado también tras la metáfora del espejo y, en su afán de comprensión, o en su mala conciencia, no ha podido asumirse como formante o deformante en su relación con lo que no es espejo. Se ha deseado, a lo sumo, cuando no espejo fiel, espejo idealizante⁵.

Pero hay también otra literatura, literatura que supo, como Alicia, atravesar el espejo para descubrir la posibilidad de un mundo invertido⁶, o que se paseó por los bordes de algún espejo cóncavo de feria⁷, o tal vez, que no se arredró frente al azar de un espejo roto en que se estrella la risa como siete pedazos de cristal ensangrentado⁸.

97

del lenguaje, una experiencia que no pueda ser comunicada lingüísticamente o que no pueda ser percibida en razón misma de la experiencia primigeniamente lingüística que filtra toda otra experiencia ulterior.

³ Adorno y Benjamin tuvieron una muy clara conciencia de los problemas que suscita esta cuestión desde un punto de vista teórico que coincide con el punto de vista poético adoptado por muchos escritores, entre los cuales se encuentra sin duda A. Pizarnik.

⁴ Por eso Iuri Lotman en "El arte como lenguaje" ha llamado al lenguaje sistema modelizador primario, y a la literatura, sistema modelizador secundario.

⁵ Me refiero al realismo y al neoclasicismo respectivamente.

⁶ Pensamos también en el discurso carnavalesco medieval estudiado por Mijail Bachtín y por Julia Kristeva.

⁷ Ramón del Valle Inclán lo dice explícitamente en *Lucas de Bohemia*, escena duodécima, de boca del poeta ciego Max Estrella.

⁸ Jacques Prévert, "El espejo roto", en *Paroles*.

A causa de ello y de la revuelta decidida de la vanguardia⁹ contra la institución arte en su desesperado y fracasado intento por acercar la experiencia estética a la praxis vital en la anulación de la autonomía del arte pero también del servilismo realista-representacional a la sombra de los poderes "los espejos que brillaban tan dulcemente están opacos"¹⁰.

Esa opacidad del espejo, ese estar más del lado del azogue que del lado del reflejo, es también una opacidad del lenguaje poético construido en oposición al lenguaje cotidiano. Alejandra Pizarnik ejercerá esa opacidad hasta el extremo en las dos reconocidas vertientes de su escritura poética, vertientes que hasta la actualidad se han considerado inconciliables¹¹.

Una de las formas de combatir el extrañamiento que subyace a la relación entre sujeto y objeto en la nominación habitual consiste en llevar a cabo un nuevo extrañamiento que efectúe una separación entre el lenguaje habitual y un nuevo lenguaje: el lenguaje poético, lenguaje que no llama al objeto por su nombre sino que lo describe como si lo viera por primera vez, desautomatizando la percepción corriente de los objetos y llamando así nuevamente la atención sobre ellos mismos y sobre el lenguaje que los nombra¹².

98

Pero existe otro modo de pulsar los espejos, de producir incomodidad y descentrar el lenguaje alienado, perdiendo, al borde de la

⁹ Peter Bürger trata este problema *in extenso* en su *Teoría de la vanguardia*.

¹⁰ A. P. *Los poseídos entre lilas*.

¹¹ Este es el caso de Cristina Piña, quien en su biografía de Alejandra Pizarnik incluye extensos pasajes de crítica literaria donde, como ya lo indicara, divide la obra de la poeta en dos grandes corpus opuestos entre sí. Estas dos vertientes textuales aparecen definidas por pares de opuestos tales como dolor / humor, amor / obscenidad, tono trágico-solemne / tono burlesco, vulnerabilidad del yo / afirmación del yo en la provocación.

¹² Ha sido el Formalismo Ruso quien ha destacado este mecanismo y lo ha erigido en rasgo esencial de la literatura bajo el nombre de *ostranenie*.

angustia, lo "común" del lugar y del nombre¹³; dejando que la "niña de tiza rosada en un muro muy viejo súbitamente borrada por la lluvia" cubra su rostro olvidado con una máscara y se lance a escribir obscenidades en los territorios públicos del discurso sagrado de la patria-nación, o erija un absoluto de belleza sobre la precisión, la crueldad y la distancia, o incursione en las realidades incongruentes de personajes que no se odian ni se aman.

En la prosa de *La Condesa Sangrienta* lo que se nos ofrece, tras una sintaxis sencilla, es la intensidad del horror, la pesadilla sonámbula de un personaje con la identidad alterada por la noche en quien se tocan hasta fundirse satanismo e idealismo. El texto más bello para las escenas más macabras es siniestro no sólo por lo que narra sino también por la distancia y la fría fascinación de quien narra.

Los poseídos entre lilas, en cambio, se presenta como una obra de teatro y se inscribe claramente en el lugar de lo grotesco desde los modos del teatro del absurdo, pero esos personajes que hablan y no se comunican, que se mueven y no van a ningún lado, hablan por momentos la prosa poética de Alejandra Pizarnik, y exhiben, tras cada broma obscena y cada maldición proferida, la gravedad y la melancolía que se tienden entre el deseo de vivir y la voluntad de protegerse contra la vida en el gesto de los que están convencidos de la inutilidad de todo.

Pero si la poesía pura operaba sobre la lengua como un conjuro mágico que sumergía las cosas en el misterio de su origen metafísico y descubría sus analogías desatando las posibilidades de semiosis múltiples o exaltaba la pura materialidad del verbo quintaesenciada en un elevado concepto de belleza, los escritos del grotesco lingüístico de Alejandra

¹³ Esta es, según Foucault, la característica privilegiada por la literatura de Borges para producir en su lector una sonrisa en que se mezclan humor y estupor (*Las palabras y las cosas*).

Pizarnik alteran el lenguaje desde el lugar del sinsentido, marchando resueltamente en contra de la interpretación y fabricando una erótica de la cacofonía¹⁴, del encuentro casual¹⁵, del imperio de lo sonoro no musical: una erótica del ruido.

La lógica de la polígrafa es la de la acumulación de palabras y giros idiomáticos en diversas lenguas y diversos registros que aparecen yuxtapuestos, superpuestos, interpuestos, en un caos que al mismo tiempo es ridículo. El lenguaje se desquicia, elude el dominio del hablante y cobra vida propia. En ese movimiento sus potencialidades se despliegan siguiendo la dirección del absurdo. Las palabras, y hasta las sílabas, se combinan de acuerdo con el sonido, rimas internas y aliteraciones, homofonías y compuestos que crean entes que sólo existen en la grieta del vacío abierta por el "lenguaje roto a paladas"¹⁶.

Pero si por momentos el procedimiento compositivo parece acatar la receta dada por Carroll para el *nonsense*¹⁷ (o la dada por los dadaístas para

¹⁴ Satisfaciendo a Susan Sontag quien, en *Contra la interpretación*, afirmaba que "en lugar de una hermenéutica necesitamos una erótica del arte". 100

¹⁵ Tal como lo definiera Lautréamont para dicha posterior de los surrealistas la poesía surge del "encuentro casual de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección".

¹⁶ A.P. *El infierno musical*.

¹⁷ Carroll: "Se comienza por escribir una frase, luego se la corta en pedacitos, se mezclan los trozos y se los va sacando de a uno, según el más perfecto azar. El orden de las palabras es completamente indiferente".

Tzara: "Para hacer un poema dadaísta:

Tome un periódico

Tome unas tijeras

Elija en ese periódico un artículo que tenga la extensión que usted quiera dar a su poema

Corte el artículo

Corte en seguida con cuidado cada una de las palabras que constituyen ese artículo y póngalas en una

bolsa

Agite suavemente.

Extraiga luego cada trozo uno tras otro en el orden en que salen de la bolsa

Copie concienzudamente

El poema será la viva imagen de usted

componer un poema, que es casi igual) en todo caso las palabras y los fragmentos de palabras que han sido introducidos en la bolsa han sido cuidadosamente seleccionados de modo tal de permitir la combinación y superposición aberrante de, por ejemplo, la fraseología y palabrería características de la constitución de la nación desde la institución escolar y de la fraseología y la palabrería "prohibidas" de la obscenidad¹⁸.

El sinsentido delata así toda la violencia que yace escondida tras el gesto aparentemente irresponsable de una niña que juega¹⁹, en el doble movimiento que se imprime en la desacralización paródica y disparatada

Y usted será 'un escritor infinitamente original y de una exquisita sensibilidad, aunque el vulgo no lo comprenda'."

18 "-Peresidentes del poker pejecutivo de la Res Pública, nuestro país es homo...

-¡Sexual!- gritaron.

-géneo, burutos. Nuestra apatria es homogenual. Quiero decir, estimados fantasmas recorridos de cólicos, que todos somos iguales.

- ¡Brave! ¡Pish! -dijo la Mame Gruau".

Desde este punto de vista el grotesco de este texto coincide con la descripción que da Bachtín del grotesco medieval por el privilegio de la mezcla de lo institucional con las funciones corporales degradadas y por el carácter festivo con que esta mezcla se efectúa (se celebra).

19 Esta interpretación que a primera vista parece oponerse a la que ha desarrollado Miguel Dalmaroni en su tesis doctoral parte en realidad de las mismas bases y comprobaciones pero dista en el cálculo de los efectos textuales. La divergencia parece asentarse en las diferencias entre una lectura desde el grotesco que Bachtín llama modernista, marcado por la nostalgia, la angustia, el existencialismo, y una lectura desde el grotesco festivo medieval. La lectura modernista parece autorizada por la tradición en la cual se asienta claramente la poética de Pizarnik pero no puede excluirse la posibilidad de un uso irónico de la tradición, de una burla de la propia poética. De todos modos aún en ese caso el texto sería tan inocente e irresponsable como es de inocente e irresponsable el carnaval: no hay crítica al estilo moderno porque no hay distancia, pero hay una inversión efectiva de los valores que es rebelde en la medida en que es dialógico y en que su lenguaje repudia el papel de la representación y el autoritarismo del sentido (y de la interpretación) (Kristeva).

Por otra parte la asunción consciente del género menor ha sido desde el inicio una de las estrategias políticas feministas más recurrentes en contra del autoritarismo de los géneros establecidos. Es el género menor mismo el que da lugar a la posibilidad política de "iniciar, más que una guerra orgánica contra la ley, una guerrilla asistemática que no se puede atrapar -no se puede interpretar-". Dalmaroni, Miguel. *Transformaciones ideológicas en la poesía argentina de los años sesenta. Las obras de Juan Gelman y Alejandra Pizarnik*. p.367.

del discurso como atributo de la nación y de la cultura oficial y en la inscripción, también desacralizadora, de las malas palabras en el centro de la literatura.

El lugar común explota desde su literalidad, o su exageración, o su reubicación en un contexto insólito (tal como ocurre en el cuadro alucinado de los refranes de Brueghel). Se extraña y se desplaza desde la aceptación hacia el ridículo, y entonces puede mostrar la sinrazón que habita el discurso sensato y devela el carácter profundamente ideológico que permanece oculto tras la automatización.

Si el lenguaje burgués es el que pone al hombre en la sensación de estar a salvo, el grotesco lingüístico es esencialmente antiburgués, porque descubre, como afirmaba Von Villiers, que "en la sintaxis viven más animales extraños que en las profundidades del océano", y quebranta la confianza ingenua en el lenguaje como camino que conduzca a la realidad. Al destruir el habla, destruye con ella los conceptos y las cosas, y deja al lector sumido en el silencio y en la inseguridad.

102

Cuando el lenguaje libera toda su potencia siniestra el humorismo puede ser un modo de "afirmar una rebelión superior del espíritu", construyendo, como quería Ramón Gómez de la Serna, "un estado intermedio entre el enloquecer de locura y el mediocrizarse de cordura".

4.2. La poesía: clamor y destino

Cuando Zeus habló a Crisipo no reconoció solamente el límite que es la marca de lo humano, sino que reconoció su propio límite en tanto dios pagano. La imposibilidad de otorgar al hombre el dominio pleno de las cosas y del cuerpo es, en la interpretación de Kierkegaard, una capitulación ante el poder de la Necesidad que proclama, frente a la Razón, su "imposible".

Pero si el hombre acepta ese límite y vive más acá de él, debe buscar la felicidad en la mediocridad y debe desplegar su vida desde la aceptación de las condiciones reales de existencia y la resignación frente a los hechos; debe renunciar a la princesa en virtud de su impotencia. Y sin embargo todos los dones que constituyen habitualmente el orgullo de la razón -la sabiduría, la justicia, la medida, la elocuencia- no pueden hacer nada contra la desesperación, que significa el fin de todas las posibilidades, la ausencia de toda salida. El límite, el verdadero límite, es el de la muerte, y contra él nada puede la razón.

Por eso Kierkegaard rescata para el hombre toda la fuerza y la legitimidad del clamor que se eleva contra la Necesidad disfrazada de Destino y racionalizada como ética; se alza contra la resignación con la convicción de que si se asume la posibilidad de una comunicación absoluta del individuo con lo absoluto, la pasión infinita de la libertad sostenida por un ente finito, el éxito no es seguro, pero en la tensión del riesgo hay un acercamiento a una verdad sin concesiones y un intento desmesurado por atravesar el límite y abrirse paso hacia la región donde todo es posible.

103

Es por eso que, como dice Lautréamont, "es difícil distinguir al bufón del melancólico"; es por eso que junto a la revelación de las aspiraciones humanas más altas aparecen la angustia, el dolor y el miedo; es por eso que en el Conde, en Artaud, en Pizarnik, "la risa, el mal, el orgullo, la locura, aparecerán alternando con la sensibilidad y el amor a la justicia y servirán de ejemplo a la estupefacción humana"²⁰; es por eso que Ducasse dice "recibí la vida como una herida" y también "aspiro al infinito" y Alejandra escribe "yo he firmado un pacto con la tragedia y un acuerdo con la desmesura"²¹.

²⁰ Todas las citas de Lautréamont corresponden a *Los cantos de Maldoror*.

²¹ A.P. *Los poseídos entre lilas*.

Tal como lo definió Ionesco "No hay alternativas: o bien el hombre es un personaje trágico o, si no, se convierte en una figura ridícula, penosa, prácticamente 'cómica', y al exponer el carácter absurdo que adquiere de tal manera la condición humana, el dramaturgo puede lograr una especie de tragedia. En resumen, el hombre debe soportar cierto grado de infelicidad metafísica o, en caso contrario, ha de convertirse en un ser insignificante"²²

Por eso Alejandra Pizarnik, que también se quería princesa en la torre más alta y creía que la poesía no puede desentenderse ni de su libertad ni de su verdad, expone el cuerpo y la angustia como hechos brutos y puede decir, con Kierkegaard, "entre los hombres y yo se levanta un muro de desavenencias. Ya no tengo con ellos un idioma común"²³, y puede decir, con Artaud, mientras crea un espacio de injurias entre ella y el espejo, que "me fue preciso reencontrar un cuerpo a la altura misma del absoluto e infinito dolor"²⁴.

²² Comentario de E. Ionesco a propósito de *La cantatrice chauve*.

²³ Kierkegaard, S. *Diario*, IV.

²⁴ Artaud, A. "Carta a André Breton".

CONCLUSIONES

W. Mignolo ha llegado a la conclusión de que en la lírica de vanguardia todas las informaciones que en el poema nos remiten a la figura del poeta evitan la posibilidad de otorgarle dimensiones humanas y de correlacionarlo con la posición enunciativa autorial. El poeta se volatiliza en tanto hombre y queda convertido en una pura voz que sostiene las palabras en el aire. Mignolo distingue tres tipos de procedimientos que sobresalen en la constitución de la figura de poeta: las referencias al cuerpo y a su situación en el espacio, la disonancia en las categorías de la persona, la fusión del polo del sujeto y el polo del objeto.

106

En la escritura poética de A. Pizarnik no sólo se da esta disolución de la figura "humana" de poeta a través de los procedimientos enumerados, sino que también la voz pierde su unidad y se vuelve protagonista de una disolución que se inscribe en el acto mismo de enunciación.

A. Pizarnik, en su tarea de constituirse como poeta, no sólo debe hacer frente a las significaciones que circulan por el lenguaje de la razón instrumental en el uso cotidiano, a la "ansiedad de la influencia" que sufre, según Bloom, todo escritor con respecto a los trabajos de sus predecesores, sino que debe enfrentarse, fundamentalmente, al lenguaje como poder y al poder del lenguaje ajeno. Si el lenguaje es el vehículo primero de la violencia simbólica que ejercen los poderosos (los que emiten sus discursos desde una posición de autoridad) sobre los desposeídos (los silenciosos), porque el mundo del lenguaje en el que nacemos lleva impresas las

jerarquías sociales de los que hablan y está plagado de violencias (entre otras, la violencia genérica), casi cualquier uso del lenguaje le es a la mujer, por definición, ajeno. La palabra femenina es en cierto sentido siempre palabra bivocal porque sólo puede llegar a constituirse como tal, como palabra femenina, en un esfuerzo desmesurado por vencer a la palabra del **uno** masculino.

El lenguaje es entonces para la mujer el primer elemento vampírico y siniestro. Vampírico en la medida en que debilita sistemáticamente su discurso cada vez que ella intenta configurarlo y configurarse en él como sujeto; siniestro en la medida en que es un elemento familiar y hasta íntimo que se revela como extraño en el momento en que la mujer intenta constituirse como tal en el lenguaje.

Es precisamente en este esfuerzo, en el espacio de esta tensión, que A. Pizarnik logra constituir un sujeto femenino en el transcurso de su escritura poética. En *Extracción de la piedra de locura* y en *El infierno musical* encuentra que el lugar de la mujer puede ser únicamente el no-
lugar de los bordes difusos, la barra misma desdibujada que separa y
amalgama la vida y la muerte, el deseo y el goce, el día y la noche, la
cordura y la locura, la vida y la escritura. El sujeto-mujer se descubre en la
posibilidad de transitar el pasaje de la niña de tiza dibujada en la pared a la
respiración animal del deseo, en la posibilidad de decir y de dejarse decir,
de callar y de dejarse silenciar; en la posibilidad de ser al mismo tiempo la
asesina y la víctima.

107

Así como Alicia se aburre sentada a la orilla del arroyo y comienza a deliberar consigo misma hasta entrar en la madriguera del conejo sin pensar en cómo se las va a ingeniar para volver a salir, Alejandra se interna en la aventura de su madriguera-poesía de entradas tan múltiples como las de su poesía-madriguera. Desde allí va a intentar, como Alicia,

llegar al jardín, sin importarle lo que pueda pasar. En el trayecto se perderá a sí misma y olvidará, como Alicia, cómo se habla correctamente, cambiará el tamaño y descubrirá que ella **no** es ella misma.

Cuando llegue el jardín, el Edén lingüístico de la palabra como creación, descubrirá que en su interior mora la Reina de Corazones, la Dama de Rojo que posee la potestad de cortar la cabeza, de castrar, porque la lucha contra el territorio tomado que es el idioma natal es también una lucha contra la lengua materna, contra las damas de rojo que también vampirizan.

Para afectar el idioma natal con un fuerte coeficiente de desterritorialización será necesario entonces devenir-niña, devenir-animal, devenir-noche, devenir-poema, devenir también Dama de Rojo, Condesa Sangrienta. En un decir y decirse que no es grato.

Allí radica la utopía del lenguaje. A fuerza de grito, de silencio, de intensidad musical, buscar un tercer término excéntrico, inaudito, que permita sobrevolar la lógica bipolar y franquear las prohibiciones para ir hasta el fondo de lo posible, para mostrar en la atopía del goce irradiada desde un núcleo excéntrico del lenguaje la posibilidad de existencia como sujeto en un mundo en que el lenguaje no funciona como lenguaje alienado sino en permanente lucha consigo mismo.

Es posible existir ahí, en la pérdida y en el derroche supremos, en la disolución de las formas constituidas que forman el orden discontinuo de las individualidades definidas por la vida social, la pérdida que se pone en juego en esa apertura hacia la muerte y hacia la continuidad (lo que en definitiva buscaba la Condesa) que están en el fundamento mismo del erotismo, de los ritos sagrados, de la poesía.

Pero es posible existir ahí y configurar una experiencia sólo a condición de revertir el imperativo de pasividad que incluso Bataille le asigna a la mujer en esta búsqueda de la continuidad, y asumir plenamente

la actividad, actividad sexual, actividad de escritura y actividad en el interior mismo del lenguaje.

Sólo así la poesía será el lugar donde todo puede suceder.